

Desencuentros de la modernidad en América Latina





Centro Simón Bolívar
Torre Norte, piso 21, El Silencio,
Caracas - Venezuela, 1010.
Teléfonos: 0212-7688300 / 0212-7688399

CORREOS ELECTRÓNICOS:

elperroylaranaediciones@gmail.com
elperroylaranacomunicaciones@yahoo.es
editorial@elperroylaranagmail.gob.ve

PÁGINAS WEB:

http://www.elperroylarana.gob.ve
http://www.ministeriodelacultura.gob.ve

EDICIÓN AL CUIDADO DE:

Xoralys Alva
Ybory Bermúdez
Yesenia Galindo
Joyce Ortiz

Hecho el Depósito de Ley
lf 40220098002548
ISBN 978-980-14-0605-1

Gobierno Bolivariano de Venezuela | Ministerio del Poder Popular para la Cultura



Desencuentros de la modernidad en América Latina

Literatura y política en el siglo XIX

Julio Ramos

Serie Clásicos
Obras claves de la tradición del pensamiento humano, abarcando la filosofía occidental, oriental y nuestramericana.

Serie ***Crítica emergente***
Textos y ejercicios reflexivos que se gestan en nuestra contemporaneidad. Abarca todos aquellos ensayos teóricos del pensamiento actual.

Serie Género-s
Una tribuna abierta para el debate, la reflexión, la historia y la expresión de la cuestión femenina, el feminismo y la diversidad sexual.

Serie Aforemas
Entre el aforismo filosófico y lo poético, el objeto literario y el objeto reflexivo son construidos desde un espacio alterno. La crítica literaria, el ensayo poético y los discursos híbridos encuentran un lugar para su expresión.

Serie Teorema
El discurso matemático, el físico, el biológico, el químico y demás visiones de las ciencias materiales, concurrirán en esta serie para mostrar sus tendencias.

… nuestra lectura se propone articular un doble movimiento: por un lado, la exploración de la literatura como un discurso que intenta autonomizarse, es decir, precisar su campo de autoridad social; y por otro, el análisis de las condiciones de imposibilidad de su institucionalización. Dicho de otro modo, exploraremos la modernización desigual de la literatura latinoamericana en el período de su emergencia.

Introducción a la edición venezolana

tengo el pensamiento
de hacerme editor de libros baratos y útiles.
Martí

Leer un libro como *Desencuentros de la modernidad* implica en principio más de una exigencia. Lo que no debe, necesariamente, atemorizar al lector. Pero, sin lugar a dudas, la lectura de un texto caudaloso y teórico como este, es un embate, un reto que se goza y se juega en el debate con nuestras propias estrategias lectoras. Pensamos que las motivaciones del lector deben estar sobre la mesa, dispuestas a sufrir transformaciones decisivas, a cambiar de rumbo tal vez, pero deben asimismo prevalecer, de alguna manera, para argumentarlas y también retornarlas, momentáneamente, a uno mismo. Es decir, como en toda lectura hay partes, zonas, inquietudes que se activan; pero hay libros como este cuyo espesor reclama, de antemano diríamos, nuestra capacidad de argumentación y, hasta cierto punto, de defensa.

Esas inquietudes que se avivan a la fragua de una lectura a veces vigilante y siempre estimulada en la permuta, el intercambio, con la honda dimensión crítica de *Desencuentros de la modernidad en América Latina* de Julio Ramos, representan en verdad un método. El camino descubierto, que, en cada cual, puede comprender más de una tentativa, es decir, más de un ensayo. De hecho, *Desencuentros de la modernidad* fue publicado por primera vez en México en el año de 1989, bajo el sello editorial del Fondo de Cultura Económica. A estas alturas de su historia, a 20 años de su aparición, cuenta con una inmensa reserva: son muchas las lecturas que sus públicos asiduos le han brindado; y su fuerza motriz, imaginamos, ha fecundado diversas perspectivas en torno a los estudios literarios de y sobre América Latina.

En fin, enfrentamos un libro colosal. Pero, claro, esta no es nuestra primera lectura. Ya vivimos lo descrito. Leímos la obra en función de nuestra búsqueda; le preguntamos de acuerdo a una preocupación y no pudimos salir de su tejedura sin sufrir la consabida transformación. Aquí, en Venezuela, como lectores de estudio que ahora participamos de esta edición popular de *Desencuentros...*, tomamos sus páginas, inicialmente, en función de Simón Rodríguez y del universo intelectual del siglo XIX. Con la intención de ir más allá de *La ciudad letrada* de Ángel Rama y sus valiosos párrafos sobre la logografía rodrigueciana. Buscábamos indagar en el ámbito cultural en que surgió esa escritura temeraria y radical que, por lo mismo, creíamos literaria. Tal vez, lo primero que descubrimos, el deslumbramiento inicial ocasionado por la concentración conceptual de *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, fue la interpretación que allí tiene lugar de la intelectualidad de Andrés Bello, el vigor de su influencia en el primer campo intelectual de la modernidad republicana. Nos referimos a la vitalidad, incluso, al dinamismo que adquiere Bello, contradiciendo la habitual gelidez del busto con que se nos ha presentado su figura cívica; o, entonces, la lentitud, el sosiego pasmoso, muchas

veces, que acompasa las palabras sobre su estilística literaria. En esta "genealogía", según indica Ramos, del "discurso literario en el siglo XIX" (p.54), Bello, además de haber encarnado una de las polémicas más candentes del siglo, y, sobre todo, a pesar de ello, representa el modelo dominante del letrado independentista. Esto en el espesor de un campo intelectual asediado por la hibridez discursiva, reflejo indudable de un territorio pugnaz, en guerra persistente contra la fundación de la institución de la República moderna. Es decir, el ideal de perfeccionamiento civil que erige el pensamiento: los discursos codificados, gramaticales, civiles y comerciales de Andrés Bello, representa asimismo, aunque paradójicamente, el ideal de Sarmiento. Un modelo, "un tipo de autoridad" (p. 59), dice Ramos, cuya función política rebasa, entonces, las desigualdades, la "heterogeneidad discursiva" que Sarmiento combatía en su lucha civilizadora pero que no lograba corregir en sí mismo, sustraer de su propia escritura.

Por lo visto, entramos en las disyuntivas de *Desencuentros de la modernidad*. Y es que hablar sobre este libro en función de una presentación al público nuevo, implica la dificultad de contenerlo. Su trama prácticamente lo impide; a pesar, y eso debemos decirlo, del racionalismo de su estilística, del ímpetu esclarecedor con que nos guía en la exigencia categórica de la teoría literaria. Bello y Sarmiento es la primera dicotomía o, mejor, el primer contrapunteo de autorías que Ramos observa y, claro, (des)construye. Queriendo, en principio, combatir el lugar común en las historias literarias latinoamericanas entre un Bello neoclásico y un Sarmiento romántico, opuestos ideológicamente. Debemos concluir entonces que ambos autores se inscriben en una misma exigencia epocal. Ambas autorías se constituyen bajo el paradigma de la *modernización deseada*. Bello alcanza la plenitud expresiva del proyecto civilizador, el de los letrados, al advertir que la fundación continental, la independencia política latinoamericana exige la codificación o la normativa escrituraria de nuestra propia geopolítica; es decir, regularizar los recursos que son el idioma, las leyes

y el capital. Sarmiento, otro letrado más, quiere de igual forma la implementación de un orden nuevo a partir de la escritura y sus funciones compensatorias. Escribiendo subsana el pathos, el malestar cultural del momento, en sus textos corrige por instantes el caos y proyecta la república. Pero su forma de operar se afirma en una libertad ensayística, en una espontaneidad discursiva que se fuga instintivamente de la palabra ajustada de la ley y desencaja la perspectiva eficaz de la normativa apropiada.

No obstante, ello mismo, esta asimetría que puede verse a través del discurso de ambos letrados, unidos por un mismo proyecto social, conforma la riqueza de la noción de *letrado*. Las variaciones son fundamentales para percibir las contradicciones de un campo cultural cuya directriz ideológica era *modernizar*. De hecho, Ramos aclara en el Prólogo a la edición mexicana, que su libro no aceptará "los reclamos de síntesis que proponen muchos escritores" (p. 59). Así, la disconformidad de Sarmiento, su disidencia incluso, ante la figura ejemplar de Bello, su aparente rechazo a la argumentación legalista, cónsona a la limpidez de la jurisprudencia bellista, además de reflejar ciertas carencias de este letrado, nos llevan, según palabras de Ramos, a "las aporías que confrontó esa racionalización en América Latina" (p. 98). Pues no se trata de un reclamo a una desorganización mental, escrita de la obra sarmentina; más bien, es una observación que nos sumerge en magnitudes verbales, tal vez, subconscientes al paradigma del *pensamiento gramatical* de Bello. Lo que Ramos llamará en el segundo capítulo el *saber decir* o la elocuencia, función capital, unificadora de la relación orgánica entre *lengua* y *política* en estos años de independencia primeriza. A través de Sarmiento podemos apreciar así otros comportamientos diversificadores del paradigmático pero igualmente característicos y definitorios de "los lugares tan híbridos de la escritura anterior al 80" (p. 85).

Esta inquietud en torno a lo que sitia, delimita, esclarece, por vía de la contradicción e hibridez discursivas, los cimientos del lugar prototípico del letrado, primer intelectual de la

modernización decimonónica, nos sirvió de fundamento a la hora de comprender a Simón Rodríguez. Si bien es un autor que no estudia Ramos, la pregunta por su voluntad estilística, por las razones que justifican esa manera escrita, fragmentaria y excéntrica de presentarse ante la misma época de Bello, nos depositó en esta encrucijada gramatológica que ahora intentamos elucidar. En el medio reflexivo de la lectura nos sorprendían varias cosas. Sin duda, la más atractiva resultaba del parecido que hallábamos entre Bello y Rodríguez. El estudio metódico del ideario rodrigueciano develaba a un pensador consumado cuya asimilación erudita y aguda de la Ilustración francesa había devenido en un espesor personal. Como Bello, Rodríguez fijaba su expectativa intelectual en premisas doctrinarias que inducían a reflexionar en torno al paralelismo entre la lengua y el gobierno. Reflexión, hondura filológica que condujo a ambos hacia la matriz epistemológica de la gramática, pero, particular del español de América. Desde allí, al fondo del saber, imbuidos en las exigencias de la biblioteca occidental; es decir, disciplinados tras la búsqueda de la lengua territorial, cada uno compuso su proposición ideológica a la independencia republicana. Tal como indica Ramos, estos intelectuales "compartían una misma noción del lenguaje: la autoridad común de la *elocuencia*" (p. 99). Entendiendo que "para Bello la elocuencia es uno de los fundamentos de la educación general. El *saber decir* es un presupuesto del proyecto de la disciplina y racionalización de la sociedad emergente" (p. 100).

Sopesábamos, asimismo, cómo para Rodríguez la prosodia de la ciudadanía, la capacidad intelectiva de pronunciamiento, de expresión popular transformada por la educación ilustrada que él mismo construía en sus textos al estilo de una pizarra categórica y experimental, era una herramienta política para la recolonización necesaria. Pero también, percibíamos en esa dimensión personal de su discurso, sus rebeldías, más bien, sus desafíos a esta "relativa homogeneidad" (p. 88) impuesta por el "proyecto de institucionalizar el saber americano" (p. 134). En realidad, considerábamos

cómo Rodríguez se bifurcaba entre Bello y Sarmiento, constituyéndose como una tentativa por consolidar el Estado a partir de la gramática particular del español americano pero practicando una pauta escrituraria, tal como explica Rama en *La ciudad letrada*, cuya intensidad a lo largo de su obra lo convierte, junto a Sarmiento, en antecedente del ideal estilístico del *sujeto literario*. Ese mismo que emergerá en el Modernismo hispanoamericano y que Ramos estudia en función de los textos de José Martí, particularmente.

Y es que *Desencuentros de la modernidad* nos da una definición del *concepto literario* teniendo un punto de partida en los estudios renovados de la crítica latinoamericanista durante la década de 1980. Es decir, poco después de la publicación de *La ciudad letrada* de Ángel Rama, Ramos publica este libro que además de representar una revaloración de la "irónica historia de los letrados" (según indica Ramos en el Prólogo a la edición chilena en la Editorial Cuarto Propio hace apenas unos años); representa, en segundo término, un cuestionamiento penetrante a la versión de Rama sobre la perdurabilidad histórica de la esencia de este tipo de intelectualidad, la del letrado. Consideremos así que uno de los ejes más atractivos de *Desencuentros...* es esta puesta en tela de juicio de la noción de letrado tal como la inaugura Rama en su historiografía del discurso metropolitano. De un lado, Ramos parte de allí, lo hemos visto. Sarmiento, Bello, J. A. Saco, José de la Luz y Caballero, etc., son los primeros letrados y, tal vez, los únicos. Esto de acuerdo al análisis teórico de la *autoritas*, del lugar desde el que se manifiesta; la jurisdicción de este intelectual, tipo de escritor perteneciente al espectro público del siglo XIX. Del otro lado, el libro comienza a operar, a demarcar constantemente para aclarar los cortes, los límites del discurso; y en el entramado de una mirada múltiple que se ha desplegado sobre la crítica actual de la literatura latinoamericana, indica que este *tipo de autoridad*, ejercida ejemplarmente por Andrés Bello, tiene una realización orgánica y, por lo tanto, perecedera.

Lo cual puede verse a través del desarrollo de la academia en el campo intelectual decimonónico. Otra historia de este libro: la fundación de los estudios literarios en América Latina. Desde allí, observamos cómo de esa primera instancia dirigida por Bello que fue la Universidad de Chile, proyectada en sus discursos de instalación, el saber americano en poco tiempo, de 1840 a 1880, comienza a disgregarse en profesiones o *campos de inmanencia*. Estudios nacientes de leyes, de educación, de administración, de lo público, que así como logran reducir la trascendencia ideológica e institucional de los gramáticos, del *saber decir*, asimismo van generando, problemáticamente además, las condiciones de emergencia del discurso literario en viva voz de los modernistas hispanohablantes. Entendamos que Bello no escribía literatura tal como Rubén Darío, que ese escritor civil del que habla Rama en *Rubén Darío y el modernismo*, tenía una concepción clásica de la función estética y que esta concepción, fraguándose entre elementos del Renacimiento y la Ilustración, era orgánica a la pulsión de institucionalizar el primer Estado de la modernidad latinoamericana. Sentados los basamentos discursivos, aunque no bien cimentados, todavía estremecidos por la virulencia de las guerras federales, se presenta enseguida el movimiento interno. El entramado epistémico, académico y comunicacional del siglo XIX, gira hacia configuraciones trasformadoras. Pero Ramos se resiste a explicar este cambio de dirección únicamente a través de la *división de trabajo* o del surgimiento del escritor profesionalizado propio de la sociedad en vías de industrialización. En esta resistencia del crítico se gesta un cuestionamiento de largo aliento a "la importancia que el concepto de la profesionalización mantiene en las lecturas recientes de J. Franco, A. Rama, Gutiérrez Girardot o J. E. Pacheco" (p. 134), recientes, dice en 1989. La explicación o digresión de Ramos acepta, en principio, la importancia que tuvo el surgimiento del *intelectual* en América Latina, del profesional de la literatura que ahora hacia 1880 partía de un campo discursivo (una poética diría Rama) diferenciado de las

funciones políticas de antaño. El artista de la imaginación, Darío y Martí, se iría descubriendo en medio de la soledad moderna, independiente, tal vez por fuerza, del Estado cada día más especializado y extraño a las letras. Incluso Ramos nos aproxima a las nuevas tareas y exigencias que confrontaron los modernistas. Entre los proyectos creadores de Martí estuvo el sueño de fundar una editorial ("tengo –escribe en una carta que se cita en *Desencuentros...*– el pensamiento de hacerme editor de libros baratos y útiles", (p. 176). Periodistas, o sea cronistas de la vida urbana, correctores, editores, traductores fueron los primeros profesionales literarios, los primeros intelectuales separados entonces de las funciones orgánicas estatales del letrado; y preocupados algunos por la necesidad de gestar un "mercado literario" (p. 136).

Entre tanto, los estudios de letras sufrían una suerte de naufragio. Lo que puede verse en *Desencuentros de la modernidad...* a raíz del relato de tres instancias discursivas organizadoras de esta historiografía literaria y que nos sirven de pauta en nuestro intento de reseña, teniendo especial interés en la *categoría del letrado*. "Base conceptual" (p. 140) de Rama y fundamental desencuentro de Ramos con cierta interpretación latinoamericanista sobre "el sentido y la función social del enunciado literario" (p. 136) a finales del siglo XIX. Así el tercer capítulo del libro: "Fragmentación de la república de las letras" precisa las diferencias entre *sujeto orgánico*, *sujeto lógico* y *sujeto literario*. Contrapunteo que debe verse, como venimos sugiriendo, a través del nacimiento de los estudios literarios en América Latina. De hecho, ya hemos referido al sujeto orgánico, es decir, el letrado, que en 1880 será debatido académicamente por el positivismo del escritor puertorriqueño Eugenio María de Hostos, fundador de un nuevo modelo educativo que soslayará, dice Ramos, tanto "los vestigios de la educación religiosa como el *saber decir* enciclopedista" (p. 120). El sujeto orgánico, escritor propagador de una apreciación general del conocimiento, *modelo renacentista*, será destituido, de alguna manera, por esta percepción positivista

disciplinaria que depositó sus expectativas en la conformación de un discurso pedagógico autónomo de las letras. La educación se quiere deslastrar del imperativo retórico y así imponer la exigencia lógica de las nacientes ciencias sociales. En fin, el desarrollo de esta conflictividad entre retóricos y lógicos, ilustrados y positivistas queda expresada en *Desencuentros...*, a través, entre otras estrategias argumentativas, de la comparación diferenciadora entre los discursos de Bello, Saco, por ejemplo, y Hostos. En todo caso, lo más relevante para nosotros, es cómo Ramos ha ido perfilando lo que llamará la cancelación en el ámbito público de "la autoridad de las letras" (p. 123).

Pues los positivistas que imperarán desde 1880, al distanciarse de la retórica expulsan de la academia al prospecto literario; a la postre, el *concepto literario*, expuesto al aire libre en el dramático "Prólogo al *Poema del Niágara*" (1882) de Martí. Así, Ramos observa en Buenos Aires el ínterin burocrático que vivieron los deseos de estudiar letras, incluso con anterioridad a la *autoritas* represora del sujeto lógico. Pues desde 1860, los estudios de letras (véase la diferencia letras/literatura) buscaban su lugar, pidiendo permiso a los juristas más afinados y fueron considerados en tal sentido como perfeccionamiento del pensamiento republicano. No obstante, el derecho y las ciencias sociales, además de irse desempatando, iban ignorando las letras, reduciéndolas de significado programático. La elisión se acentuó y sólo hasta 1896, después de varios intentos fracasados, se fundó la primera Facultad de Filosofía y Letras en Buenos Aires. Según Ramos tal iniciativa fue posible, primordialmente, porque los juristas suprimían del currículum las letras y en un mismo gesto abogaban por la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras. Esto acontecía a pocos años de distancia de la publicación de *Azul* (1888) en Chile. Es decir, a Ramos le interesa subrayar que así como la literatura ingresaba a la academia, orientada por una estimación ideológica de la belleza, ya lo veremos, los creadores modernistas aparecían en lugares ajenos a las instituciones y la ley. En este exterior, o

sea, en la ciudad moderna, cada minuto más compleja, los escritores comprobaban, primero, su insignificancia ante el Estado e incluso desarrollaban una comprensible animadversión, respuesta política por lo demás; segundo, exploraban recursos novedosos y contraculturales, desarrollando espacios ensayísticos de conocimiento que pronto reclamarían una suerte de soberanía latinoamericanista. Un escritor como José Martí, en palabras de Ramos, si bien fue un "desplazado de la institución paterna" (p. 51), "no cabe duda, fue un escritor político" (p. 57). ¿De qué manera?, preguntamos a estas alturas del comentario. Y aquí es donde Ramos se diferencia de *La ciudad letrada*.

La política, si bien ha cobrado un léxico propio y se administra a la sordina de los intelectuales, sigue existiendo en la intensa mirada del sujeto literario. En tales adyacencias, la política se bifurca y replica: al desprenderse de su atadura burocrática se ha vuelto ambigua, metáfora sufriente. De un lado, en esos estudios académicos que comienzan a entendérselas con la autonomía literaria, "la belleza, precisamente por no ser un 'utensilio', compensa el flujo desestabilizador (amoral) del dinero y de la vida 'vacía' del 'materialismo' reinante" (p. 130), precisa Ramos cuando de la academia letrada pasa al relato de lo estrictamente literario, nacimiento de una disciplina, la *literatura*, (anti) burguesa. Asimismo, la ruina escrituraria de los letrados sumada a la lucha del sujeto literario contra los profesionales pragmáticos, contradictoriamente, ha posibilitado el surgimiento de un espacio discursivo *impreciso*, a espaldas de la ley; incluso a expensas de la misma academia. Con Martí al borde de la multitud, clamando por el reconocimiento de un pasajero lector, transeúnte apurado, surge entonces "un estilo sin precedentes en la historia de la escritura latinoamericana" (p. 51).

Del otro lado, esta expresividad martiana de índole inaudita, muy ambivalente, fracturada, tal vez, entre su anhelo de composición lírica y su deseo de lucha no es eco, aunque resuene en ella, del escritor independentista para el que "las letras *eran* la

política" (p. 133). Lo cual sólo puede apreciarse en el descenso que pide Ramos de las formas, las imágenes, los elementos visibles de los textos literarios hacia el tejido más complejo y, por supuesto, envolvente de la archiescritura. Allí, observando las transformaciones diacrónicas del sistema de la comunicación social, expresadas, por ejemplo, en las diferencias funcionales entre la primera prensa republicana y el periódico más especificado y domesticado del modernismo hispanoamericano, el crítico estudia los campos discursivos y sus delimitaciones fundamentales. Por lo mismo, opone al "análisis de lo que Rama llamaba la 'circunstancia socioeconómica' del modernismo" (p. 135) y, sobre todo, a la tendencia de pensar a Martí como un continuador de la "larga tradición redentorista del letrado americano" (cita a Rama, p. 140); opone decimos a *La ciudad letrada*, la conciencia teórica en torno a varios aspectos que han diferenciado, separando, la *autoridad literaria* de la *autoridad política*. Ramos especifica:

> Lo que ha cambiado fundamentalmente no es sólo (aunque también) el lugar de los escritores ante el Estado, que ya comenzaba a desarrollar administradores orgánicos [a la institución política]; se ha transformado la relación entre los enunciados, las formas literarias, y los campos semióticos presupuestos por la autoridad literaria, diferenciada de la autoridad política. El sentido y la función social del enunciado literario ya no están garantizados por las instituciones de lo político, sino que ahora comienzan a producirse desde un lugar de enunciación que ha diferenciado sus normas y su autoridad. Se habla desde la literatura como institución social que sin embargo no ha consolidado sus bases, como vimos con respecto a la educación. De ahí en parte la impureza de la literatura latinoamericana en ese período, dada su modernización desigual. (p. 136).

Es decir, la noción de la fragmentación en este libro, de la dispersión y, sobre todo, del cambio de dirección comunicacional

que enfrentaron los códigos estructurantes de *la república de las letras* es, tal vez, lo que Ramos llama en su metateoría un *núcleo generador de sentido* de su misma argumentación historiográfica. Por lo mismo, para poder encarar esta apuesta revisionista de la crítica literaria sobre el modernismo hispanoamericano, que apunta hacia la complejización de lo literario, ha puesto el acento en el vínculo fundamental entre el Estado moderno y la *lengua nacional*. Lo que entendemos con sus citas a Poulantzas cuando en los primeros capítulos, que hemos venido aludiendo, precisamente, los del letrado: Sarmiento y Bello, se asienta la trascendencia de la gramática o la elocuencia (y la ortografía) *erigida* "en redes del poder" (p. 115). Esto implica, según indica esta importante cita a pie de página de *Desencuentros…*, "un supercódigo estatal, marco referencial de homogeneización" (p. 115). Superestructura que, siguiendo la pista de la relación entre el Estado y la lengua, permuta constantemente, es fija y es, asimismo, cambio irreparable cuando se gesta. Estructura histórica al fin y al cabo. Así, de esa relación relativamente homogénea, Estado/lengua (reiteramos), en que se funda la realidad moderna de América Latina en los primeros 50 años del siglo XIX, surge otra relación, gramatológicamente hablando, que ha suplantado o desplazado la lengua por la literatura. Pudiéramos resumir, con una frase de Ramos, que a partir de ese estilo original de la ensayística de José Martí, "conviene insistir en la relación *conflictiva* entre la literatura, lo político y la política" (p. 150). Esto, claro, porque estamos en la persecución del *concepto literario* y sus límites urbanos.

Desencuentros de la modernidad va a abogar por una conciencia en torno al desarrollo del *poder* (sus condiciones de existencia) en y desde América Latina. Reflexión que se manifiesta muchas veces, durante segmentos del libro, a través de una comparación con el estudio del poder en Europa y sus realizaciones literarias. O viceversa, quizás sea la literatura quien se apropie de formas de poder. En fin, se trata de ver cómo el poder (y también la literatura) depende de un entramado de significación, que además de haber

rechazado o simplemente obviado lo literario desde el Estado capitalista, el que sustituyó al republicano, se multiplicó, interceptado por la extrañeza estética, hacia una reflexión sobre esas nuevas maneras de enunciar la magnitud política propicias a la misma literatura. Instancia, debemos entender, ávida de apreciación política, capaz de generar sus mecanismos de competencia aunque ahora desde un descentramiento (desencuentro) social que, prácticamente, constituye su origen, su lugar de fundación primario. El intelectual como Martí, como Rodó, ese literato *repolitizado* por la fuerza conceptual, hasta cierto punto filosófica, que adquiere en los predios de la internalización de lo literario, comienza a definir y promover un saber *alternativo* y *heterogéneo*, acota Ramos en su exploratoria espitemológica. Saber que, si bien va a carecer de bases institucionales, como el aludido e inexistente mercado editorial, por ejemplo, o un recinto universitario abierto a sus ensayos críticos, a cambio, será portador de una *verdadera* e intensa problemática política en torno a la necesidad de una imagen germinal del ser social de América Latina. "Teleología" de José Martí (p. 398).

De tal manera, leyendo esta historia de la literatura en función de su densidad política, diferenciemos, ya que se trata de advertir la *diferencia*, entre (1) *el sujeto civil*, ese que, según piensa Rama, reside aún en Martí, en Rodó y antes en Sarmiento, (unidos, considera Rama, *por el hecho biográfico* (p. 141) de haber participado del espectro de lo público), y (2) este nuevo *sujeto literario* que responde a más de un impulso contradictorio pues su inseguridad ciudadana, su inestabilidad económica y expulsión de las actividades administrativas del Estado lo conducen, uno, a la conformación de un reino interior y, dos, al mismo tiempo, desdoblado entonces de sí mismo, a la (auto) crítica de ese aislamiento social. El sujeto literario es un cuestionador de su propia autonomía, de la autonomía como instancia conformadora del mundo nuevo. En cierto sentido pone en tela de juicio su voluntad de introspección, sus mecanismos de defensa, sus creaciones y consuelos

figurativos. Quiere de inmediato, apenas nacido, revolucionar su reino. Es decir, este sujeto literario, operando en un autor como Martí, desea inmerso en el "intenso proceso de fragmentación que acarreaba el 'desmembramiento de la mente humana' y la 'descentralización de la inteligencia'" (p. 421), desea un lenguaje originario para el *arte del buen gobierno*; trascender las limitaciones de la fragmentación comunicacional y reponer con su supervisión el magma descompuesto de la *autoctonía*, como diría Lezama Lima. Por ello la afirmación de que Martí nunca quiso una poética de la fragmentación (p. 289), pues en él prevaleció la vehemencia de tono, la solicitud de la integración continental. Citamos a Ramos:

> De ahí que en Martí el énfasis en la autoridad literaria de la representación no presuponga un distanciamiento de lo social. Por el contrario, el carácter literario de la mirada es lo que garantiza, en "Nuestra América", la "verdad", el reclamo de autoridad política de la representación. Porque la literatura, según esa estrategia de legitimación, era el discurso que aún podía representar el origen, lo autóctono y todos aquellos márgenes que los lenguajes racionalizadores, distintivos de la modernización, no podían representar. En ese sentido, en "Nuestra América" la *forma* misma cumple una misión política fundamental. Aunque devaluada, sin duda, en la economía autoritaria del sentido que regulaba a los discursos estatales, esa lengua literaria se propone como un paradigma alternativo, como la forma que debían aprender los buenos estadistas, los "creadores", para gobernar al mundo *originario* de América, centrado en el "alma de la tierra" (p. 407).

Nos ubicamos entonces en dos de los últimos capítulos de *Desencuentros...* Recordemos así que venimos de los tres capítulos iniciales ("Saber del otro", "Saber decir: lengua y política" y "Fragmentación de la república de las letras", incluyendo el Prólogo a la edición del Fondo de Cultura Económica). Los últimos

capítulos: "*Nuestra América*: El arte del buen gobierno" y "El reposo de los héroes: poesía y guerra" plantean la politización de Martí como un cúmulo de acontecimientos discursivos, cortados por una época (recortados por Ramos a su vez), que, sin lugar a dudas, reproducen una interpretación ideológica de la realidad. Pero, hablamos de ideas sujetas a su compostura ensayística, a su conformación discursiva y, hasta cierto punto, a su efecto estético o sensibilidad repetida en un lector anímico, dispuesto a ejercer este saber ontológico en sus actos sobre lo social, en el tratamiento al territorio americano. Sin embargo, aquí la historicidad de esta *voluntad de poder* que bien encarna Martí es, en el léxico de Ramos, ineluctable. No podemos someter este principio rector historiográfico a una apreciación generalizada de la conducta civilista del escritor latinoamericano, por más que nos la recuerde. Se impone comprender que el estudio de la vocación social martiana, esa que desata el tema de la identidad continental, nos deposita de inmediato en el estudio de su *voluntad de estilo*, punto de partida, también punto de vista de su ensayo político. Es decir, se estudia el estilo martiano cuando se le ve atrapado en tiempo presente. Pues esta concepción del discurso, esta *lógica literaria* fundada en el género del ensayo y su apetencia por la contingencia, cundida de restos expresivos, de pedazos de ideas, desventuras intelectuales, naufragios ideológicos, se traduce además en trayectos atravesados por los márgenes incómodos de la actualidad. No hay sustracción a ello, ni depuración posible. Y esto aun reconociendo a Martí como a un clásico (p. 395) de esas fuentes del pensamiento latinoamericano que indica Leopoldo Zea.

Hablamos de tres aspectos que envuelven el desenlace de *Desencuentros...*, particularmente la noción de autonomía. En principio, luego del recorrido intrincado en la vastedad de este libro, tan sobreescrito como Martí *sobreescribía* voluntariosamente desde la urbe (observa Ramos cuando toca el tema medular del estilo martiano), hallamos que la institución literaria, su fundación en

América Latina, no se cumplió cabalmente, como en Europa, en la arquitectura institucional modernizadora: el libro, la profesión, los edificios de la gestión cultural. Todo surgió pero vacilante, cercado por condiciones de permanencia precarias ante el ímpetu devorador de la modernización urbana. Las bases políticas de este saber, el literario, carecieron de solidez burocrática y, por lo mismo, no se asentaron sino en la noción de estilo, en la misma aventura de la escritura estética pero política: la escritura ensayística. Allí, en ese tejido pulsional, subjetivo y contradictor se representó la realidad intelectual de lo latinoamericano con la amenaza siempre latente de que hablar era realizar la verdad buscada, o, entonces, confrontar el fracaso de esta tentativa, los despojos del vacío comunicacional de este tipo de política. Esto se observa vigorosamente en Martí, modelo de la lucha perpetua de lo identitario, paradigma del escritor politizado del modernismo en tantos libros evaluados por Ramos. La institución literaria, y sus políticas de acción, se estatuyeron sobre las bases inciertas del ensayo literario.

A diferencia de Europa, aclara el autor, donde, como en Estados Unidos, este sujeto literario conoció la institucionalización distintiva de la modernidad (p. 154), en América Latina el escritor se percibió a sí mismo sin más asideros reales que la escritura y sus acontecimientos desiguales. Aunque aquí Ramos también pone en duda la interpretación de la historia de la literatura europea como la de un hecho que se origina homogéneo, coherente a lo institucional. También considera que la historia de ese sujeto literario europeo puede estar expuesta a la *contaminación* de conflictos posibles entre, uno, el deseo de "separación y burocratización" (p. 154) en el mundo artificial de los conocimientos y, dos, el deseo de autocrítica, de poner en tela de juicio, satirizar, *devaluar* esta misma tendencia a la estabilidad existencial y el decreto de la autonomía. En todo caso, la aguda observación de Ramos va desatando problemas, desencuentros que infestan la autoridad, la autonomía literaria y su *economía del sentido*. Pues,

en segundo término, si la autonomización se cierne sobre Martí –y su conciencia estética, que no es bella necesariamente, representa su gran fortaleza política, su mayor voluntad y mejor estrategia para permanecer en la feroz competencia por la instancia de lo propio–, también sucede que Martí es un sentidor adolorido, aquejado al pensar políticamente desde la cavidad poética. Profundidad ensayística, asimismo, que aún reconociendo el brillo de su simbolismo apenas logra trascender el reino de la intuición.

> Martí responde al repliegue del sujeto lírico con una notable ambivalencia. Responde con la sospecha, incluso, de que la autonomización reducía la literatura a una posición contemplativa, a una forma débil de intervención social. Su reflexión inscribe la emergencia de la poesía moderna en el drama de la virilidad, feminizando la marginalidad de la literatura con respecto a los discursos fuertes, efectivos, de la racionalidad estatal.
> (…) Por supuesto, ni la feminidad ni la debilidad son atributos esenciales de la poesía. Se trata, insistimos, de una respuesta a la autonomización: una representación que identificaba al nuevo sujeto lírico con las formas maleables, débiles, del pensamiento; una reacción estimulada por la sospecha de que la interiorización no sólo reducía la capacidad de intervención pública de la literatura, sino que también, en las instancias más radicales, nocturnas, de su repliegue, la pulsión estética problematizaba su relación con los contenidos ético-políticos, con la economía de la verdad, con el tejido mismo de la comunicabilidad social. (p. 423)

Julio Ramos advierte, hacia el final de su obra, que el objetivo de su propuesta ha sido "explorar la configuración de un discurso latinoamericanista en José Martí y el fin de siglo" (p. 393); lo que se desarrolló a partir de un amplísimo abanico de problemas que encaró el *sujeto estético urbano*, existente tanto en Martí como en Darío, Gómez Carrillo y otros modernistas hispanohablantes. De hecho, *Desencuentros de la modernidad* está caracterizado por

la prevalencia de un argumento que nos ha impedido a nosotros también abreviar en este resumen que esperamos esclarecedor, introducción de utilidad para quien desee ingresar en las claves de este archivo del saber latinoamericanista que se nos presenta en Libro.

La decisión de Ramos, su oposición a pensar la autonomía como un territorio únicamente inmanente, absorto en su esencialidad, nos impulsa a elaborar un concepto literario que si bien parte del modernismo, desde allí mismo nos empuja hacia la posmodernidad. Porque el planteamiento implica que la heterogeneidad del sujeto estético martiano, su hambre de contaminación histórica, por supuesto, sobrepasa los límites esenciales del lirismo recién inaugurado a fines de 1880. "Esa heterogeneidad disuelve en él cualquier tipo de síntesis" (p. 154) y nos traslada a comparar, "aunque en otra coyuntura", el parecido de esta complejidad propia de la autonomía (vista en Martí y su *estilo sin precedentes*) con "las poéticas posmodernas que, tanto en Europa como en los Estados Unidos, desde diversas posiciones antidisciplinarias, critican la hegemonía de sujetos institucionalizados" (p. 154). Sin salvaguardar a Martí de la carga específica de su tiempo, sin aligerarlo de sus ansias de totalidad, Ramos aproxima la complejidad de esta reflexión a la contemporaneidad, considerando que a través de Martí pueden anticiparse "algunos aspectos del debate actual sobre la posmodernidad". Continúa:

> Esto es posible, en parte, porque la fragilidad del sujeto literario latinoamericano, que no lograba institucionalizar su autonomía, generó esas fisuras –esa ontología débil (según la fórmula de Vattimo)– que desde los orígenes de la modernización desigual han relativizado la "pureza", incluso formal de la literatura latinoamericana (p. 154).

En fin, Ramos se desvela (quizás alentado por el deseo de completud continental, el deseo de fundar territorios y hegemonías

de estos intelectuales que estudia) al ofrecernos una plenitud sujeta, paradójicamente, a la deconstrucción incesante de un registro muy amplio de presupuestos críticos que, suele suceder, va cancelando; como él mismo dice, devaluando ante la preeminencia competitiva de la actualización teórica. Esta tentativa la desarrolla a partir de un temario atractivo, pues siempre surge en conflicto, en discusión, observando disyuntivas. Así vamos en este viaje intelectual por la ciudad antropófaga y sus lenguajes dispersos, vamos del periodismo finisecular y la crónica de Martí y otros autores, hacia los límites que resquebrajan la integridad estética del saber literario. "Límites de la autonomía" se llama este capítulo en el que Ramos estudia (1) "las condiciones que llevan a la literatura a depender del periódico"; (2) "la crónica como un lugar privilegiado para precisar el problema de la heterogeneidad del sujeto literario" (p. 169); (3) la influencia del discurso estético periodístico, de tales cronistas en el espectro público cada vez más segmentado y administrado por las prácticas de la privatización. En realidad, la mirada se amplifica y rastrea las diferencias, por ejemplo, entre la prensa republicana, y sus corresponsales como Sarmiento, y la prensa siguiente donde las crónicas martianas "constituyen (...) una constante crítica del proyecto modernizador" (p. 202).

De aquí en adelante la exploratoria se expande hacia la interioridad urbana que, no obstante, representa una exterioridad turbulenta para el intelectual crónico que, entre otras estrategias, se defiende con el arma blanda, aunque perversa, de la seducción más sofisticada; o sea, la artística. El estudio sigue tras las huellas de la crónica: el capítulo versa sobre esa "flexibilidad formal de la crónica" que "le permitió convertirse en un archivo de los 'peligros' de la nueva experiencia urbana" (p. 214).

El archivo se presenta desde distintos niveles en *Desencuentros de la modernidad...* Por una parte, surge como aquello que comienza a acumularse en el coleccionismo del modernista: objetos, mercancías, museos, salones, paseos, bulevares, o sea, la

“lógica del fetichismo” (p. 218) y la representación decorativa de la ciudad. (El archivo, también, de las catástrofes, el desastre, de los temores nocturnos, retóricas que sitian la subjetividad ordenadora de un saber tan disgregado como el saber literario). Por otra parte, el archivo constituye la acumulación de discursos intelectuales sobre la entelequia de América Latina. Así como Martí en *Nuestra América*, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*:

> (...) se sitúa ante el archivo de materiales, imágenes, representación, que desde la guerra de la independencia se habían planteado la pregunta y habían definido el quehacer intelectual precisamente en función de la investigación del “enigma” de la identidad y de las condiciones y posibilidades del *buen gobierno* (p. 399).

Por último, está el archivo teórico de este libro, la referencialidad constante a pensadores contemporáneos como Said, Deleuze y Guattari, Derrida, Foucault, Habermas, Lyotard, Benjamin. Además, por supuesto de esa interlocución con la crítica latinoamericanista que hemos mencionado: Piglia, Jitik, Viñas, J. L. Romero, etc. Indudablemente, el marco teórico es desbordante pero contenido por la “naturalidad” de una suerte de parquedad de tono que distingue la escritura de este proyecto de investigación. La riqueza referencial no es aquí arbitraria, se manifiesta en una dinámica textual que consideramos estimulada y calculada por el autor. El pie de página de *Desencuentros...*. constituye una joya para el lector, es una forma de estar en la biblioteca latinoamericana bajo el rigor de la selección lúcida y pertinaz de Julio Ramos.

Así la noción de viaje intelectual: “las normas del relato del viaje” (p. 273) abren la segunda parte del libro, lanzándonos hacia esa excursión en los trayectos del *otro* que emana del mismo Martí, originario de los predios de la profesionalización del escritor. Ese que nace renuente a promiscuirse necesariamente, pero que debe encarnar en la sobrevivencia citadina los oficios bajos del *trabajo de la lengua*. Surgen temas: la escritura y la máquina,

el estilo y sus modos de producción, el escritor de oficio, la extrañeza que representa la palabra poética en el interior del periódico, las iluminaciones martianas, la oposición entre progreso y literatura; y la representación, fascinación y repulsión estética por la tecnología. Finalmente, Ramos se detiene en la gestación discursiva de esa *antítesis* entre la máquina y la literatura (p. 281). Antítesis que no prevalecía en Sarmiento y su estimación ilustrada del progreso, sobre todo, de la tecnología. En esa *fisura* nace en las crónicas martianas, según dice Ramos, una representación de la defensa de estos escritores a dejarse borrar por la velocidad de la técnica. En ello, Ramos observa cómo se va conformando una *ideología literaria*. El interior estético, poético, halla definiciones de su productividad irónica cuestionando e imaginando, alegóricamente, los componentes externos de la urbe de metal. Así, estos son los márgenes que le permiten a Ramos el estudio de la estilización, de la crónica como género menor del discurso pero literario. La escritura martiana se fundamenta en las *iluminaciones profanas* del escritor en tránsito, una forma de visión, producción de metáforas y recursos subversivos –“saturación figurativa” y “sintaxis hiperbática” (p. 297)– que, a su vez, estiliza, sublima la referencia al oficio que desempeña el trabajador literario asalariado. Se va fabricando la “ideología de la especialización en Martí” (p. 302), entendiendo que:

> La ideología de la especialización en Martí no propone un distanciamiento de la vida: “Acercarse a la vida –he aquí el objeto de la Literatura” (*OC*, XXI, 227). Por el contrario, representa la literatura como un modo *eficiente* y *sistemático* de acercarse al mundo. Para Martí la literatura es una “forma de la verdad distinta”, que debía tener medios específicos, rigurosos, para conocer y cambiar la vida (...) (p. 302).

Sin embargo, aun existiendo reflexión sobre la especialización del escritor, no podemos perder de vista que Ramos ingresa,

y nosotros con él, en "la zona menos especializada del campo literario finisecular: la crónica. Casi eludimos la estrada principal, la 'pureza' –la plena interioridad–" (p. 311). Queda al lector descubrir, recrear a partir de esta arriesgada indagatoria los flujos disolventes que confrontó Martí estoicamente y pudo a veces paliar fundando la imagen de una casa, "la casa del discurso" (p. 315). Recinto retórico, ilusión y resguardo de otro orden contracultural: nuestra América; casa a la intemperie, al margen de Nueva York, golpeada por los vientos agresores de los edificios, desde donde se enuncian los principios de un tipo de pensamiento político decimonónico cuya preocupación social tiene su autoridad en el campo discursivo literario.

Camila Pulgar Machado, julio 2009

Esta edición

La primera edición de *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* fue publicada hace 20 años, en 1989, por la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica en la Colección Tierra Firme. La primera reimpresión de esa edición pertenece al año 2003. Un año antes, la editorial chilena Cuarto Propio publicó la segunda versión de *Desencuentros de la modernidad...*, agregándosele dos capítulos: "El reposo de los héroes: poesía y guerra" y "Migratorias". La introducción a este volumen es de Nelly Richard y se incluye en esta edición de la Fundación Editorial el Perro y la Rana. Ambos capítulos añadidos forman parte de *Paradojas de la letra* de Julio Ramos, impreso en Caracas y editado en 1996 por Ediciones eXcultura con prólogo de Rafael Castillo Zapata. Aludimos, también, las traducciones al inglés y al portugués de este libro: *Divergent Modernities. Culture and Politics in Nineteenth-Century Latin America*. Traducción de John D. Blanco, introducción de José Saldívar, Duke University Press, año 2001. Asimismo, *Desencontros da modernidade na América Latina*. Traducción de Rómulo Monte Alto publicada por la Universidad Federal de Minas Gerais en el año 2008.

Introducción a la edición chilena

La refinada contundencia de los aportes que ha realizado este libro de Julio Ramos al espacio crítico de los estudios latinoamericanos ha sido ya múltiplemente valorada y destacada por quienes se fascinan –nos fascinamos– con los brillos teóricos y escriturales de esta genealogía del latinoamericanismo que toca múltiples bordes de diseminación cultural y que lanza, hacia nuestro presente, sus inquietas preguntas sobre los modelajes (sociales, políticos y estéticos) de lo literario: sus quiebres e insurgencias. *Desencuentros de la modernidad en América Latina* es un libro fundante –que revisa los trazados del latinoamericanismo desde sus archivos del saber; desde sus protocolos de selección y legitimación académicas– y es también un libro ejemplar por cómo su autor ejerce la crítica. En efecto, J. Ramos nunca pierde de vista la intransitiva singularidad del acto de escritura pero, al mismo tiempo, coloca dicho acto en relación siempre heterogénea con las diversas fuerzas de inscripción simbólico-institucionales que

atraviesan los textos y los movilizan en los frentes de batalla de la cultura.

J. Ramos analiza las configuraciones "literatura" y "poder" en el siglo XIX en América Latina, siguiendo un trayecto argumentativo lleno de meandros y sinuosidades que se da el tiempo de contornear las palabras que se sostienen en el filo de una tensión entre *vocación política* y *pasión de estilo*. El autor muestra cómo, en América Latina, literatura y poder amarraron sus signos para fortalecer pactos de integración nacional y de subordinación estatal, y también cómo se fisuraron dichos pactos bajo los efectos de sublevamiento de los códigos que desataron ciertas prácticas culturales situadas en revoltosas franjas de alteridad y contradominancia. *Norma disciplinaria* (la razón, la gramática, el Estado, la política, la modernización) y *fuerza de heterogeneidad* (palabra otra, cuerpo disidente, subjetivación rebelde, relato impugnador, minoridad salvaje) se oponen constantemente una a otra en el discurso de la identidad y la representación cultural en América Latina. Lo latinoamericano es aquí leído desde el sitio de la literatura: la literatura no en el sentido –aurático– de una depurada suma de obras cuya trascendencia espiritual consagra el humanismo literario basado en una metafísica del valor, sino la literatura como una serie diferenciada cuya materialidad de procedimientos instituye los significados de lo literario según las construcciones históricas y las divisiones ideológicas del poder cultural. Alejada de aquel purismo crítico-literario que postula la autosuficiencia del texto como delimitada y recortada interioridad libresca, la lectura de J. Ramos pone a la subserie "literatura" en relación compleja de intercalaciones y desencajes con las series "cultura" y "sociedad". El autor selecciona materiales, ideologías, prácticas y representaciones, cuyas modelizaciones discursivas interceptan los horizontes de referencialidad sociohistórica con la retoricidad del trabajo significante que despliega la letra.

Desencuentros de la modernidad en América Latina recrea el itinerario de cómo la autoridad literaria y el poder cultural

dibujan sus arbitrariedades, sus censuras y exclusiones, en un continente sacudido desde siempre por la violencia heterológica de los choques entre los registros de hablas (lo oral, lo escrito), las narraciones históricas (lo colonizado, lo occidental), los estratos de formación de identidad (lo popular, lo culto), las posiciones de autoridad (lo subalterno, lo hegemónico), las localizaciones de poder (lo periférico, lo metropolitano) y las territorializaciones subjetivas (lo cautivo, lo fugado).

Trabajo literario, función intelectual, organización estatal, formación nacional, fuerzas modernizadoras, construcción latinoamericana son los términos que articulan la relación entre el *orden de las palabras* y los *servicios del poder* entre los que se debate la literatura de fin de siglo en América Latina. Por un lado, está la funcionalización política del saber (como modelo pedagógico-ideologizante) vinculado a proyectos rectores de nacionalidad y estatalidad y, por otro lado, el corte autonomizante de una voluntad literaria que busca romper con la ilustratividad funcionaria. Las oscilaciones críticas de las figuras del intelectual y del escritor responden a esas tensiones entre "modernización" y "latinoamericanidad" que sacuden el texto multisedimentado de la cultura latinoamericana. En todo caso, J. Ramos insiste una y otra vez en la particularidad singularizante y diferenciadora de la modernidad latinoamericana (una modernidad periférica, residual, descentrada, heteróclita) que vive *irregularmente* estos procesos de separación discursiva y de especialización profesional de la literatura y de la política. Los "desencuentros" de la modernidad latinoamericana tienen que ver con la fragilidad del reticulado institucional de la cultura en América Latina, con las discontinuidades y entrecruzamientos de secuencias temporales refractarias a las periodizaciones lineales de la historiografía occidental, con la hibridación de ciertas travesías del pensamiento que provienen de una cultura de la mezcla que contamina, también, las fronteras entre los géneros de la poesía, la crónica y el ensayo en la historia de las ideas latinoamericanas. Esta insistencia en lo

precario e inestable de los mecanismos de institucionalización social y cultural en América Latina, en la fragmentación dispersa de procesos de identidad latinoamericana que se interrumpen violentamente unos a otros o bien se mestizan según excéntricas revolturas de códigos, en la productividad crítica de trabajar con los desfases y las asimetrías de temporalidades y de hablas sobresaltadas, acusa el fracaso de cualquier tentativa de sistematización homogénea del conocimiento que no tome en cuenta lo disgregado e impuro de estas mezcolanzas latinoamericanas. Estas disgregaciones e impurezas de los trazados culturales en América Latina que accidentan el diseño regular de las fronteras del saber no sólo marcan una insalvable distancia entre, por un lado, la hibridez local y, por otro, el purismo institucional de aquella "lógica de los campos" forjada en las regiones centrales donde la regla modernizante –de separación y diferenciación– ha procedido con mayor coherencia y firmeza. Nos sugieren, además, la necesidad de prestar constante atención a los modos desafiliados, según los cuales el "regionalismo crítico" de ciertos saberes de la fractura, de la emergencia y de la precariedad entra en conflicto con la síntesis unificadora de la razón académico-metropolitana. Sólo así se harán visibles los heterodoxos nudos de pensamiento que se tejen en los bordes más disgregados de los modelos de formalización universitaria, tal como ha ocurrido en ciertos contextos sometidos a convulsiones históricas (por ejemplo, el Chile de la dictadura), donde el trabajo desprotegido de innovar conceptos fuera de los refugios del saber institucional, a la intemperie, dio lugar a provocativas teorizaciones de extramuros.

J. Ramos nos recuerda en este libro las maniobras de silenciamiento y tachadura en las que se fundan las prescripciones del orden letrado que califica y descalifica en nombre de la autoridad cultural y de su imperialismo del valor. Al desocultar los pactos de intereses mediante los cuales fronteras institucionales y demarcaciones de género van ordenando sus leyes de pertenencia-pertinencia disciplinarias, J. Ramos nos incita a denunciar los

abusos de poder con que el latinoamericanismo ha ido definiendo la exclusividad de su canon y la selectividad de su corpus. J. Ramos parte del supuesto de que lo "latinoamericano" no es una verdad natural ni una esencia originaria (una presencia dada con anterioridad a la definición que la conceptualiza) sino el soporte-de-representación que un saber recorta y organiza en nombres y categorías mediante la articulación político-discursiva de una disciplina. Esta insistencia de J. Ramos en que lo "latinoamericano" no es un contenido-de-identidad (la verdad interior y profunda de una sustancia homogénea), sino el resultado de las operaciones de corte y recorte que ejercen los dispositivos representacionales sirve, por supuesto, para rebatir los fundamentalismos de aquel latinoamericanismo todavía entrampado en una metafísica de la identidad que concibe a América Latina como depositaria de una autenticidad del ser y una espontaneidad de la vivencia, de una primariedad salvaje que habla en vivo y en directo. Pero insistir en las mediaciones representacionales del latinoamericanismo tal como han sido forjadas por la economía de poder/saber de ciertas jerarquías del conocimiento que se apoyan en la red metropolitana sirve, además, para denunciar el modo en que la abstracción generalizante del saber *sobre* América Latina borra a menudo el detalle –microdiferenciado– que marca las localizaciones enunciativas dispersas que conforman, accidentalmente, el hablar *desde* América Latina.

La literatura y la sociología han sido las vías privilegiadas de conocimiento con base en cuyos trazados de alta visibilidad se ha confeccionado el repertorio con que el latinoamericanismo define y sanciona la legibilidad de lo latinoamericano. La literatura fue la encargada de condensar la simbolización poética de *la identidad como origen* (sustancia primigenia de una verdad del continente, núcleo ontológico a ser develado y revelado por las ficciones narrativas que exploran el misterio de los nombres), mientras que *la identidad como desarrollo y modernización* quedó objetivada por la racionalidad explicativa de la sociología

y sus categorías instrumentales que miden linealmente avances y progreso. Quizás sea el tiempo de realzar las coyunturas quebradas de una nueva teoría crítica latinoamericana afecta a las mismas *transversalidades* y *excentramientos* que caracterizan a la "retórica del paseo" del que habla J. Ramos en su precioso capítulo "Decorar la ciudad"; una teoría crítica que prefiere las inteligencias vagabundas a los saberes domiciliados, las constelaciones difusas a los sistemas preclaros, las sinuosidades y torceduras de planos a las rectas funcionales. Si el nuevo mapa de prácticas a recorrer es el conjunto de audaces trazos enunciativos que, desde el arte y la literatura, hacen estrellarse lo latinoamericano fuera de las selectas bibliografías del conocimiento autorizado, se requiere hoy de nuevos aparatos de lectura que se salgan de los caminos hiperseñalizados del latinoamericanismo binariamente dividido entre la cientificidad de las disciplinas sociales y la metaforicidad de lo estético-literario, para aventurarse en lo secundario, lo bifurcado y lo desviante de nuevos discursos culturales que urden lo *estético* y lo *político* en sus zonas de tumulto y rebeldías.

Son muchos los desplazamientos y las mutaciones de contextos que separan nuestra actualidad globalizada de aquellas imágenes del siglo XIX que tironeaban la literatura entre latinoamericanismo y cosmopolitización. Sabemos bien que los flujos disolventes de la globalización económica y comunicativa han provocado múltiples redefiniciones de cómo América Latina se vive y se mira a sí misma, al fragmentar y dispersar los trazados identitarios de lo nacional y lo continental que antes le servían de fronteras de integridad al discurso sustancialista de un "nosotros" puro y originario. La misión del arte y la literatura latinoamericanos que, en los tiempos de la "ciudad letrada" de Á. Rama, era la de articular una relación entre ideología, poder y nación, se encuentra hoy completamente transformada por los cruces desterritorializadores de la globalización capitalista. El arte y la literatura ya no cumplen el rol emblemático que los caracterizaba como símbolos de pertenencia e integración nacionales en este

nuevo universo mediático de expansión planetaria; un universo saturado por la hegemonía de los lenguajes audiovisuales que condenan sus imágenes a la extroversión publicitaria del mercado de los estilos (estilos artísticos, estilos de vida, estilos comunicacionales, etc.) y a la hipervisibilidad de sus pantallas translúcidas.

El paisaje universitario de los actuales saberes académicos ha querido interpretar los signos que acompañan la emergencia de nuevos flujos en el escenario de la globalización neocapitalista (multiculturalismo, postcolonialidad, subalternismo, etc.), con sus fórmulas de la hibridez y la reconversión. Podría decirse que la diagonalidad transdisciplinaria de los estudios culturales es uno de los síntomas de reconversión académica que interpreta esta nueva sensibilidad hacia lo híbrido. Sin duda que los estudios culturales han tenido el mérito de contaminar las delimitaciones del corpus que el purismo conservador de las disciplinas quería mantener aisladas de toda interferencia con la exterioridad social y política. Los estudios culturales politizaron la cuestión del "valor" que el idealismo literario –en nombre de la autonomía de lo estético– siempre quiso abstraer y substraer del campo de pugnas ideológico-culturales en el que se formulan las visiones de raza, de clase y género. Los estudios culturales rompieron la clausura de lo que sería una pura *interioridad* de la disciplina al poner los sistemas de conocimiento en contacto con cuerpos y objetos (lo popular, lo subalterno, lo minoritario, etc.), que sacan energías de las disputas de legitimidad. Pero junto con reivindicar este saldo emancipatorio de los estudios culturales que, efectivamente, han democratizado las fronteras académicas activando tránsitos culturales antes prohibidos, debemos también preocuparnos por ciertos efectos de promiscuidad e indiscriminación entre teorías, corpus y sistemas, demasiado afines a la misma actitud de relajo crítico que festeja el pluralismo relativista del mercado.

Además, el funcionalismo académico de los estudios culturales en su versión más burocratizada ha ido favoreciendo un

tipo de saber tecno-operativo, cuyos índices (numerarios y funcionarios) se ajustan demasiado bien al lenguaje del intercambio capitalista. Incluso cuando sus orientaciones más progresistas los llevan a buscar corregir las desigualdades de la globalización capitalista, los estudios culturales suelen realizar su crítica a la hegemonía neoliberal en un registro de evaluaciones y diagnósticos tan normalizado –en sus vocabularios profesionales, en sus demostraciones estadísticas: en sus "utilidades" varias– que su habla académica se adapta perfectamente a los criterios de operacionalidad y calculabilidad que defienden las fuerzas económicas de administración de la cultura y del mercado. El actual predominio tecno-investigativo de vocabularios masificados que saturan el universo académico con su empírica del dato y su demanda de aplicabilidad directa del conocimiento según criterios de rendimiento científico y político-institucional acordes con el mercado de las profesiones bien remuneradas, hace que la misma pregunta por el perturbador sentido *anti-utilitario* de la literatura y de las humanidades que J. Ramos inscribe en las crónicas de la modernización del siglo XIX, siga resonando hoy con plena vigencia. ¿Qué valor de resistencia poética y crítica puede aun cifrarse en los pliegues y dobleces de lo estético, de lo literario, para oponerse al lugar común de la transparencia mediática y de la burocratización de los saberes académicos?

No estamos hablando aquí de lo "literario" en el sentido –aristocratizante– de una especie de suplementación decorativa, de un retoque de fantasía, inspiración y misterio que –neorrománticamente– permanece ajeno a los engranajes de lo social y lo político. Tal como se desprende de la lectura de este libro y de toda la obra de J. Ramos, lo estético y lo literario descargan la pulsión expresiva de un modelaje significante que hace estallar los pactos de entendimiento uniformados por las morales de la conducta, los dogmatismos de la representación y las ortodoxias del saber. Lo estético y lo literario trazan nuevos *vectores de subjetividad* que lleven cada sujeto a reinventarse en el desajuste de *otras*

formas de ver, de ser y de leer. Lo estético y lo literario no sólo desordenan las imágenes del pensamiento con torsiones figurativas y saltos conceptuales sino que, además, sublevan los imaginarios sociales al impulsar, en los sujetos de la representación colectiva, el diseño infractor de rupturas de identidad y mutaciones existenciales que traman desobedientes relatos de la otredad. Son estas operaciones *de riesgo* de lo estético-cultural las que comprometen la imaginación crítica a bordear las fisuras –utópicas, deseantes– que impiden que lo real coincida, en forma realista, con la mezquina versión que fabrican de él sus economías de lo razonable y lo conforme. La pulsión estética a la que recurre J. Ramos en toda su obra moviliza una energía dislocadora y necesariamente *política*, al motivar conflictos y antagonismos entre *códigos de identificación* y *fuerzas de subjetivación*; una energía que repercute tanto en los montajes perceptivos con los que se diagrama la realidad como en las ficciones del yo a través de las cuales ciertas impacientes narrativas biográficas se largan a la deriva de nuevos estilos corpóreos, de nuevos modos de existencia y territorios de vida. Así planteada, la dimensión estética trabaja a favor de una crítica ideológica de la cultura, dejando el sentido incompleto, fluctuante y suspensivo (ajeno a toda clausura de la identidad y la representación) para que provoque subversivas disyunciones de planos en los ensamblajes hegemónicos con los que el realismo capitalista trata de suturar el presente.

El juego de densas facetas verbales con el que J. Ramos talla minuciosamente su palabra teórica y crítica nos habla de una perturbante residualidad de la *escritura,* en el sentido fuerte de un anudamiento matérico de la palabra que trenza subjetividad, lengua y enunciación. Esta fulgurante y secreta opacidad se niega a cumplir con los requisitos de exposición y verificación académicas del saber transparente. Más bien se opone a los saberes positivizados del mundo investigativo de los expertos, al habla serial y tecnificada de la industria universitaria que busca satisfacer, expeditamente, la demanda capitalista de saberes enteramente reconvertibles a la

traducción lisa, *sin restos,* de la globalización académica. En medio del desapasionado paisajismo universitario de hoy que promueve una crítica solvente y eficaz en sus métodos, pero demasiado circunspecta en sus elecciones y preferencias de objetos, una crítica competente en sus razonamientos, pero demasiado neutra (desafectada) en sus lenguajes, resalta aún más la dispendiosidad de aquella palabra migrante, errantemente *latina* que hace ondular la escritura de J. Ramos: una palabra suntuosa que contagia sus vibraciones intensivas a texturas linguísticas y culturales cuyo grano crítico dibuja un exuberante contrapunto a las metodologías académicas del recto sentido, a los trámites de explanación de sus saberes directivos que buscan desenredarlo todo.

Nelly Richard, junio 2002

Prólogo a la edición chilena

Estuve en Chile por primera vez en mayo del 1988, unas semanas antes del plebiscito. Colindamos el Aconcahua subiendo en bus desde Mendoza. Recuerdo bien el cruce de la frontera. Portaba un nombre común y documentos norteamericanos que, si bien facilitaban el paso en aquella época de la dictadura, sorprendieron a uno de los aduaneros. Acaso sospechaba que el rostro en la foto del pasaporte poco tenía que ver con el que tenía de frente. O tal vez los sorprendió la inflexión del español que hablo, que a pesar de su permanente contacto con el inglés ya por casi treinta años, no cuadra bien con los estereotipos del turista del Norte. *¿Cuál es su nacionalidad?*, preguntó el agente, no necesariamente en tono ofensivo. Y tras la respuesta, ya algo habitual, enseguida añadió: *¿Y eso es una nacionalidad?* Empuñó el sello.

A medida que se difuminaba el Aconcahua y descendíamos a Santiago, el primer "no" multitudinario contra la dictadura se hacía más resonante y celebratorio.

En el 88, un año antes de que saliera en México *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el sigo XIX*, que ahora publica Marisol Vera en Cuarto Propio, conocía muy poca gente del medio intelectual chileno. El segundo viaje en julio del 1996 fue distinto. Me tocó dar un par de conferencias organizadas por Willy Thayer y Nelly Richard en la Universidad Arcis, y participar en una conversación con Nelly Richard en la Universidad de Chile.

En ambas instituciones tenía amistades que quería ver. Pero me marcó de un modo preciso la historia iconoclasta de Arcis: su fundación, casi por golpe de la imaginación, como recinto de propuestas alternativas, disruptivas, en pleno tiempo de la dictadura. Su ubicación en la calle Huérfanos, en una zona muy modesta del Centro Antiguo, la cercaba y a la vez la abría a un alumnado ávido de opciones intelectuales, resistente al mercado más frecuentado de las verdades y las voces digitales. Y luego, los presentes en la sala donde me tocaba hablar –cierta demanda que impactó algunas de mis posiciones ante preguntas impostergables, siempre hospitalarias–. Toda aquella discusión me ubicaba en un espacio recorrido por una urgencia política que no había conocido antes, ni en Berkeley, por cierto, donde llevaba ya varios años. Lo menciono ahora no tanto por una que otra razón ineludiblemente personal, sino porque la discusión en un espacio intelectual como el de Arcis presionaba a reconsiderar algunos de los "grandes" mapas del latinoamericanismo, ciertas prácticas de construcción del "objeto" disciplinario que condicionan aún hoy la producción del saber sobre América Latina en los Estados Unidos o Europa.

Una de aquellas tardes del Arcis surgió muy tentativamente la idea de reeditar *Desencuentros de la modernidad* en la editorial dirigida por Marisol Vera, Cuarto Propio, otro espacio chileno que ha impugnado los modelos corporativos de producción intelectual. Allí se han elaborado nuevos modos de escribir y de leer, nuevas poéticas cuestionadoras de los marcos institucionales de la literatura y la crítica literaria. Por eso me entusiasma que este libro se reedite allí, en Cuarto Propio, con dos ensayos posteriores

que ahora cierran el volumen y que acaso expliciten algunos de los debates que inicialmente estimularon la escritura del libro. Me refiero particularmente a "Migratorias", sobre dos poetas (hasta cierto punto) neoyorquinos, José Martí y Tato Laviera, dos posibles límites de la genealogía del latinoamericanismo culturalista que se intentó deslindar en *Desencuentros de la modernidad*.

El Prólogo a la edición mexicana del 89, aquí reproducido, resume las trayectorias del argumento sobre los cambios del concepto decimonónico de las "letras" en el siglo XIX, y el surgimiento de nuevos sujetos intelectuales, nuevas posiciones y lugares de enunciación, discursos e instituciones del saber durante la época de emergencia de los discursos latinoamericanos sobre la modernidad. Algo no se cuenta allí: el libro –inicialmente una tesis doctoral presentada en Princeton en 1985– se armó en un momento muy creativo de la historia reciente de la crítica. Comenzaba a cuestionarse el privilegio estético, literario, en la constitución (disciplinaria) de los estudios humanísticos. Y si los estudios humanísticos, al menos desde la rectoría de Andrés Bello en la Universidad de Santiago de Chile, habían estado íntimamente ligados a la formación del Estado y a la educación ciudadana, la crisis del privilegio estético-cultural a partir de la década de los setenta (por lo menos), implicaba también el reposicionamiento de muchos intelectuales en la época que comenzaba a denominarse "postmoderna". Era la época en que Rama escribía su irónica historia de los letrados, puntualizando el poder público de la escritura –de ciertas escrituras–, mientras Ludmer, ante la ley, tras leer a Onetti, entramaba *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*, y Monsiváis recalcaba la importancia histórica de la crónica, de los géneros "menores" y declaraba *Entrada Libre*. En el medio de los estudios latinoamericanos comenzaban a escucharse también las opciones propuestas por la crítica postcolonial –las genealogías del poder cultural, en los trabajos de E.W. Said, por ejemplo– que gradualmente estimularon las discusiones en las zonas más críticas del latinoamericanismo del Norte.

Vale la pena contar un poco de la historia desencontrada de la primera edición de este libro, publicada en la Colección Tierra Firme del Fondo de Cultura en México, y agotada muy pronto después. Creo que fue Tomás Eloy Martínez quien me contó la historia. *Había visto el libro,* me dijo, *a precio quemarropa en algunas librerías mexicanas, cosa que le ocurrió a varios libros* –algo así me decía Martínez– *en aquellos meses en que el Fondo mudaba sus oficinas centrales y depósito, y para aligerar la mudanza, descargaron… qué te parece. Por eso se agotó el libro tan pronto.* No se reeditó en español hasta ahora.

Me convenció un amigo que trabajaba en el Fondo: *Sí, pues, el Fondo se mudaba fuera de la Ciudad Universitaria. ¿Te imaginas lo que tiene que haber sido aquella mudanza? Sí,* respondí, *me imagino,* sin tener idea de la dirección que tomaría la conversación. En cambio me distraje por un segundo, y le cité casi de memoria un texto de Benjamin –seguramente con lagunas–. Y enseguida volví a escuchar la voz sincera que de golpe me decía: *Uno de los choferes de uno de los tantos camiones encargados de la mudanza, me contó de un accidente en que se perdieron unas pocas placas tipográficas.* Tratamos de cambiar el tema de conversación, pero –como para consolarme– el amigo añadió que *el libro circula en fotocopias. A fin de cuentas,* me dijo con toda razón, *¿no citas varias veces el ensayo de Benjamin sobre la reproducción técnica?*

Tal vez ahora estos *Desencuentros* encuentren lectores nuevos en la colección de pensamiento crítico que dirige Nelly Richard en Cuarto Propio. A ella le agradezco años de conversación y la introducción generosa que ahora acompaña el libro.

Mi agradecimiento, pues, a Marisol Vera, a Willy Thayer y los colegas e interlocutores del Arcis, a Diamela Eltit, Bernardo Subercaseaux, Soledad Falabella y Raquel Olea.

Julio Ramos, junio 2002

Prólogo

Si de prólogos se trata, acaso no esté demás comenzar recordando uno lateralmente clásico de José Martí: el "Prólogo al *Poema del Niágara*" del poeta venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde. Escrito sobre una obra ajena, ese prólogo, relativamente desconocido, pareciera ser un texto menor. Sin embargo, configura una de las primeras reflexiones latinoamericanas sobre la relación problemática entre la literatura y el poder en la modernidad. ¿De qué otro modo podía ser –si no menor y fragmentaria– una reflexión sobre el flujo, sobre la temporalidad vertiginosa que para el propio Martí distingue la vida moderna?

Publicado con el poema poco memorable de Pérez Bonalde, quien se encontraba, como Martí, exiliado en Nueva York, ese texto de 1882 es muy distinto de las reflexiones críticas sobre la literatura que anteriormente habían producido los intelectuales latinoamericanos. En contraste a las explicaciones retóricas o gramaticales de Bello, por ejemplo, el prólogo martiano no busca someter la particularidad del texto a las normas preestablecidas

de un código incuestionado, ya sea retórico, gramatical o ideológico. Todo lo contrario, la lectura martiana es una reflexión intensa sobre la imposibilidad y el descrédito de aquel tipo de concepto literario. Más que un comentario del poema de Pérez Bonalde, incluso, el prólogo es una reflexión sobre los problemas de la producción e interpretación de textos literarios en una sociedad inestable, propensa a la fluctuación de los valores que hasta entonces habían garantizado, entre otras cosas, el sentido y la autoridad social de la escritura. El texto martiano es, además, una meditación sobre el lugar impreciso de la literatura en un mundo orientado a la productividad, dominado por los discursos de la modernización y el progreso:

> No hay obra permanente, porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son esencias mudables e inquietas; no hay caminos constantes, vislúmbranse apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como bosques. De todas partes solicitan la mente ideas diversas: y las ideas son como los pólipos, y como la luz de las estrellas, y como las olas de la mar. Se anhela incesantemente saber algo que confirme, o se teme saber algo que cambie las creencias actuales. La elaboración del nuevo estado social hace insegura la batalla por la existencia personal y más recios de cumplir los deberes diarios que, no hallando vías anchas, cambian a cada instante de forma y vía, agitados del susto que produce la probabilidad o vecindad de la miseria. Partido así el espíritu en amores contradictorios e intranquilos; alarmado a cada instante el concepto literario por un evangelio nuevo; desprestigiadas y desnudas las imágenes que antes se reverenciaban; desconocidas aún las imágenes futuras, no parece posible, en este desconcierto de la mente, en esta revuelta vida sin vía fija, carácter definido, ni término seguro, en este miedo acerbo a las pobrezas de la casa, y en la labor varia y medrosa que ponemos en evitarlas, producir aquellas luengas y pacientes obras, aquellas dilatadas historias en verso, aquellas imitaciones de gentes latinas […]

¿Se podía aún escribir (y leer) en ese mundo? ¿Qué instituciones asegurarían el valor y el sentido del discurso literario en la nueva sociedad? ¿Se entregaría el escritor al flujo, a la movilidad que parecía ser, para Martí, la única ley estable en el mundo moderno?

La proliferación de los prólogos que, más allá de Martí, escribieron ansiosa y obsesivamente muchos de sus contemporáneos (sobre todo los poetas), registra la disolución de los códigos que hasta entonces habían garantizado el lugar paradigmático de la escritura en el tejido de la comunicación social. Lejos de lo que la literatura podría ser hoy para nosotros –una actividad relativamente especializada, diferenciada de otras prácticas discursivas y de la lengua común–, la nostalgia que se manifiesta en el prólogo de Martí responde a la crisis de un sistema cultural en que la literatura, las *letras*, más bien, habían ocupado un lugar central en la organización de las nuevas sociedades latinoamericanas. La literatura –modelo, incluso, del ideal de una lengua nacional, racionalmente homogeneizada– había sido el lugar –ficticio, acaso– donde se proyectaban los modelos de comportamiento, las normas necesarias para la invención de la ciudadanía, los límites y las fronteras simbólicas, el mapa imaginario, en fin, de los estados en vías de consolidación.

Los abundantes prólogos finiseculares, en cambio, casi siempre marcados por la nostalgia correspondiente a lo que Darío llamaba la *pérdida del reino*, revelan la crisis del sistema cultural anterior. Pero a la vez, por el reverso mismo de la crisis, también confirman la proliferación de un nuevo discurso sobre la literatura que proyecta, al menos, el intento de los escritores de precisar los límites de una autoridad, un lugar de enunciación específicamente literario que irá diferenciando los roles de la emergente literatura de las ficciones estatales anteriores. En esos prólogos se problematiza, sobre todo, la relación entre la literatura y el Estado, no sólo como un efecto de la modernidad, sino como la condición que hace posible la *autonomización* y la modernización literarias.

En el prólogo, Martí reflexiona sobre varios aspectos fundamentales de la crisis moderna. Con bastante énfasis, señala que la nueva organización social dificultaba la sobrevivencia de los poetas en un mundo "donde no priva más arte que el de llenar bien los graneros de la casa [...]" y donde las instituciones que hasta entonces habían asegurado el peso social de la escritura (la Iglesia y el Estado) le retiraban a los escritores su encomienda. Martí también insiste en la desautorización general de los códigos retóricos y religiosos, el "desprestigio" de los lenguajes de la tradición, que resultaba en un "no saber", en un "no tener caminos constantes", en "este agotamiento de las fuentes y en este anublamiento de los dioses". La crisis, concomitante a lo que M. Weber llamaba el *desencantamiento del mundo* en el proceso de racionalización y secularización, tenía efectos que Martí directamente relaciona con la ineficacia de las formas y el desgaste de los modos tradicionales de representación literaria.

El prólogo, cuya forma revela una notable intensificación verbal, una poetización de la prosa, muy distante de las normas retóricas de la época, se organiza en torno a una metáfora clave que representa al escritor como un guerrero solitario, sin ejército ni respaldo. La metáfora se relaciona en el texto con la disolución de las dimensiones épicas, colectivas de la literatura. Desarticuladas las estructuras de un espacio público relativamente orgánico (que las letras habían contribuido a configurar), la práctica literaria se privatiza, produciendo para el poeta –y para la literatura– lo que Martí llama la "nostalgia de la hazaña". Martí, por cierto, nunca asumió la privatización del arte como bandera; identificaba la privatización, más bien, con un exilio de la *polis* que siempre intentaría superar, inventando, con insistencia, nuevos agenciamientos y reterritorializaciones (así leeremos, por ejemplo, la afiliación latinoamericanista de su discurso). No obstante, Martí reconoce en la privatización una de las presiones que redefinían las formas mismas de la literatura y, sobre todo, el lugar de los escritores y su autoridad ante las otras instituciones y prácticas discursivas.

Esas transformaciones redefinían las posiciones posibles del escritor ante la ley, otra palabra clave en el prólogo. En el sistema anterior a Martí, según veremos al leer a Sarmiento y a Bello, la formalización de la ley había sido una de las tareas claves de los intelectuales patricios, dominados, como han señalado Claudio Véliz y especialmente Ángel Rama, por el modelo renacentista del *letrado*. El prólogo proyecta a la literatura, en cambio, como un discurso crítico de los códigos y de la ley misma. La ley –el discurso del poder– se relaciona ahí con los "legados y ordenanzas [de] los que antes han venido", es decir, con el peso de una tradición represiva que dificulta tanto la "libertad política" como la "libertad espiritual". Para Martí el poeta es un desterrado de la ley, y la literatura el "clamor desesperado de hijo de gran padre desconocido, que pide a su madre muda [la naturaleza] el secreto de su nacimiento". Hijo natural, como el Ismael que motiva el título del primer libro martiano de poesía (también de 1882), el escritor es un desplazado de la institución paterna, un exiliado de la *polis*.

Ahora bien, la reflexión martiana en el prólogo no puede leerse como un documento pasivo, como un testimonio transparente de la crisis. Más que un reflejo de la crisis encontramos ahí –en un estilo sin precedentes en la historia de la escritura latinoamericana– la elaboración de nuevas estrategias de legitimación. Por el reverso de la aparente condena al silencio a que parecía estar destinada la literatura, en el prólogo adquiere espesor la voz (nada silenciosa) del que enuncia la crisis; voz que registra la especificidad de una mirada, de una autoridad literaria –cristalizada precisamente en el *estilo*– que no existía antes, digamos, de la "crisis". La literatura moderna se constituye y prolifera, paradójicamente, anunciando su muerte y denunciando la crisis de la modernidad. En ese sentido, los prólogos de la época, sólo en apariencia menores, cumplieron una función central en el emergente campo literario: no sólo diferenciaban a los nuevos escritores de los letrados precedentes, sino que también configuraron una especie de metadiscurso, un mapa en que la emergente literatura iba rehaciendo y

trazando los límites de su territorio. Si en cada prólogo se transformaba y se reescribía el nuevo concepto literario, es porque en la modernidad tampoco esos metadiscursos asumen la función de códigos normativos o prescriptivos. Los prólogos de los escritores finiseculares son pequeñas ficciones, atentas a la coyuntura y a las exigencias del momento, mapas parciales donde los escritores, disuelto el código, intentan precisar, provisionalmente, su autoridad y su lugar en la sociedad.

Por otro lado, esto no significa que Martí y sus contemporáneos asumieran el "desgaste" de los códigos y el carácter provisional de los valores como un rasgo de su propio discurso. Por el contrario, ante el flujo y la inestabilidad, en Martí, la literatura se autoriza como un intento de superar estéticamente la incertidumbre y el "no saber" generados por la fragmentación moderna. Martí no se entrega a los flujos; propone a la literatura, más bien, como un modo de contenerlos y superarlos. Postula, ante los saberes formales privilegiados por la racionalización moderna, la superioridad del "saber" alternativo del arte, capaz aún de proyectar la armonía futura. Para Martí, la autoridad de la literatura moderna radica precisamente en la *resistencia* que ofrece a los flujos de la modernización.

¿En qué consiste el "saber" alternativo de la literatura? ¿Qué economía del sentido, qué sistema de valores recorta los límites de su autoridad? ¿Cuáles son los otros tipos de discursos que constituyen las fronteras, los exteriores del emergente campo literario? Digamos brevemente, por ahora, que para Martí la literatura desliza su mirada precisamente "allí en lo que no se sabe". Su economía será, por momentos, un modo de otorgar valor a materiales –palabras, posiciones, experiencias– *devaluados* por las economías utilitarias de la racionalización. Si para los letrados iluministas la escritura era una especie de máquina que pretendía transformar el "caos" de la "bárbara" naturaleza en *valor*, en *sentido* subordinado a los dispositivos de la ley, para Martí la literatura se define como crítica de esa zona dominante del

proyecto modernizador. La literatura desliza su mirada hacia la turbulencia, hacia la irregularidad, en contra de las "redenciones [...] teóricas y formales" privilegiadas por el sueño modernizador: "Una tempestad es más bella que una locomotora". Allí donde se detiene el curso de la máquina iluminista, cobra cuerpo la nueva autoridad literaria. En contra del "bisturí del disector" –del positivismo oficial de la época–, Martí propone la prioridad de un saber basado en la "ciencia que en mí ha puesto la mirada primera de los niños". Se trata, en fin, de una mirada *originaria*, la única capaz, argumentaría Martí en "Nuestra América" (1891), de representar y conocer el mundo "primigenio" americano, amenazado por los efectos y las contradicciones de la modernización.

Sin embargo, tampoco habría que idealizar tal reclamo de marginalidad de la literatura con respecto a los discursos estatales de la modernidad y el progreso. Aunque crítico, en su coyuntura, de esos discursos, el nuevo concepto literario también implica estrategias de legitimación que contribuirían luego a consolidar la relativa institucionalidad de la literatura, particularmente a raíz del impacto pedagógico del *Ariel* y de los discursos culturalistas en las primeras décadas del siglo XX. Según veremos, en esa época, la "marginalidad" de la literatura, su crítica a veces abstracta y esencialista de la modernidad y el capitalismo (extranjero), le garantizaría una notable autoridad social, atractiva, incluso, para zonas de las clases dirigentes latinoamericanas, amenazadas por una modernización que acarreaba su dependencia política y económica.

* * *

La crisis, el "desmembramiento" sobre el que reflexiona Martí en el prólogo, se relaciona con lo que varios críticos latinoamericanos han llamado la *división del trabajo intelectual*, considerándola como uno de los procesos distintivos de las sociedades finiseculares.

Conviene en este punto precisar el campo de algunos de estos conceptos críticos que hasta cierto punto han posibilitado nuestra genealogía del discurso literario en el siglo XIX. Desde las lúcidas lecturas de Pedro Henríquez Ureña, hasta los trabajos más recientes de Ángel Rama, Rafael Gutiérrez Girardot, José Emilio Pacheco, Noé Jitrik y otros, el concepto de la "división del trabajo" ha explicado la emergencia de la literatura moderna latinoamericana como efecto de la modernización social de la época, de la urbanización, de la incorporación de los mercados latinoamericanos a la economía mundial y, sobre todo, como consecuencia de la implementación de un nuevo régimen de especialidades, que le retiraba a los letrados la tradicional tarea de administrar los Estados y obligaba a los escritores a profesionalizarse. En ese sentido tenía razón Gutiérrez Girardot, en su valioso ensayo, "Modernismo", al explorar las sugerencias de Federico de Onís y de Rama, e intentar "la colocación del Modernismo en el contexto histórico-social y cultural europeos", es decir, en el contexto de la "modernidad". No obstante, su lectura presupone un nuevo riesgo. En Europa, la modernización literaria, el proceso de *autonomización* del arte y la profesionalización de los escritores bien podían ser procesos sociales primarios, distintivos de aquellas sociedades en el umbral del capitalismo avanzado. En América Latina, sin embargo, la modernización, en todos sus aspectos, fue –y continúa siendo– un fenómeno muy desigual. En estas sociedades la literatura "moderna" (para no hablar del Estado mismo) no contó con las bases institucionales que pudieron haber garantizado su autonomía. ¿Cómo hablar, en ese sentido, de literatura *moderna*, de autonomía y especialización en América Latina? ¿Cuáles son los efectos de la modernización dependiente y desigual en el campo literario? ¿O es que, a contrapelo del subdesarrollo y de la dependencia, como ha sugerido Paz, la literatura viene a ser un espacio excepcional, donde la cultura sería capaz de proyectar una modernidad compensatoria de las desigualdades del desarrollo de las otras instituciones sociales?

En respuesta a esta problemática nuestra lectura se propone articular un doble movimiento: por un lado, la exploración de la literatura como un discurso que intenta autonomizarse, es decir, precisar su campo de autoridad social; y por otro, el análisis de las condiciones de *imposibilidad* de su institucionalización. Dicho de otro modo, exploraremos la *modernización desigual* de la literatura latinoamericana en el período de su emergencia.

No se trata, por cierto, de un análisis estrictamente sociológico. Si bien el concepto de la literatura como institución –como campo encargado de la producción de ciertas normas discursivas con relativa especificidad social– es una de las matrices teóricas de nuestro análisis, más que estudiar los "temas" o "contenidos" ideológicos nos interesa investigar la *autoridad* problemática del discurso literario y los efectos de su modernización desigual en la superficie misma de sus formas. El análisis de las aporías irreductibles que hasta hoy ha confrontado la autonomización literaria quizás podría contribuir a explicar la *heterogeneidad* formal de la literatura latinoamericana, la proliferación, en su espacio, de formas híbridas que desbordan las categorías genéricas y funcionales canonizadas por la institución en otros contextos.

De ahí, entre otras cosas, que al acercarnos a los primeros impulsos de la autonomización, en el fin de siglo y en el modernismo, evitaremos la entrada principal al "interior" literario; procederemos lateralmente, leyendo formas, como la *crónica*, donde la literatura representa, a veces ansiosamente, en el periódico, su encuentro y su lucha con los discursos tecnologizados y masificados de la modernidad. Leeremos la heterogeneidad formal de la crónica como la representación de las contradicciones que confronta la autoridad literaria en su propuesta –siempre frustrada– de "purificar" y homogeneizar el territorio propio ante las presiones e interpelaciones de otros discursos que limitaban su virtual autonomía. No leeremos la crónica modernista (Darío, Gómez Carrillo, Casal, Gutiérrez Nájera y particularmente Martí) como una forma meramente suplementaria de la poesía, ni como un

simple *modus vivendi* de los escritores; nos parece, más bien, que la heterogeneidad de la crónica, la mezcla y choque de discursos en el tejido de su forma, proyecta uno de los rasgos distintivos de la institución literaria latinoamericana.

El concepto de la modernización desigual también nos permitirá situarnos ante algunas discusiones actuales sobre la relación literatura/política en el siglo XIX. La autonomización del arte y la literatura en Europa, según señala Peter Bürger, es corolario de la racionalización de las funciones políticas en el territorio relativamente autónomo del Estado. Es decir, la institucionalización del arte y la literatura presupone su separación de la esfera pública, que en la Europa del siglo XIX había desarrollado sus propios intelectuales "orgánicos", sus propios aparatos administrativos y discursivos. En América Latina los obstáculos que confrontó la institucionalización generan, paradójicamente, un campo literario cuya autoridad política no cesa, aún hoy, de manifestarse. De ahí que la literatura, desigualmente moderna, opere con frecuencia como un discurso encargado de proponer soluciones a enigmas que rebasan los límites convencionales del campo literario institucional.

Ahora bien, ¿significa esto que la literatura continuaba ejerciendo tareas estatales en el fin del siglo, y que los impulsos de la autonomización literaria eran sólo la "máscara" de un sistema tradicional? Si Martí no era un letrado, si su discurso no estaba acreditado por la ley, por lo político-estatal, ¿qué diferencia la intervención política de su escritura de la autoridad pública de las generaciones anteriores? Preguntas como éstas nos llevan, en los primeros capítulos del libro, a explorar los roles de la escritura en el proceso de organización de los estados nacionales antes del último cuarto de siglo. Según veremos en la lectura del *Facundo*, de las políticas de la lengua en Bello y en el análisis selectivo del lugar de las "letras" en la educación y el periodismo, la escritura proveía un modelo, un depósito de formas, para la organización de las nuevas naciones; su relativa formalidad era uno de los

paradigmas privilegiados del sueño modernizador, que proyectaba el sometimiento de la "barbarie" al orden de los discursos, de la ciudadanía, del mercado, del Estado moderno. Esas lecturas iniciales nos permitirán especificar luego las transformaciones que posibilitan la emergencia de la literatura finisecular que, incluso en el caso de la intervención pública –en el periodismo, por ejemplo–, comprueba unos dispositivos de trabajo y autorización, una relación con la lengua y otras prácticas discursivas que nos parecen irreductibles a las normas de la comunicabilidad letrada tradicional.

Así como la exploración de la hibridez de la crónica podría parecer un acercamiento un tanto irónico a la voluntad de autonomía literaria, a primera vista resulta paradójico que Martí constituya el disparador de nuestra reflexión sobre el relativo desprendimiento de la literatura de la esfera pública o estatal. Martí, no cabe duda, fue un escritor político. De ahí que para muchos su "vida y obra" cristalicen la integridad, la síntesis de imperativos ético-políticos con exigencias propiamente literarias. En la historia de sus lecturas y de su canonización, Martí normalmente figura como un sujeto orgánico, como una "estatua de granito" –al decir de Enrique José Varona– que logra condensar la fragmentación moderna. Su politización parecería hacer posible un discurso inseparable de la vida, una literatura orientada por la acción, una estética controlada por requisitos éticos y, sobre todo, una autoridad definida por las exigencias de la vida pública.

En ese sentido, Martí es figura de una heroicidad plenamente moderna, en tanto pareciera superar, mediante la voluntad heroica, una serie de contradicciones que, en todo caso, los letrados de las generaciones precedentes no tuvieron que confrontar. Martí es un "héroe" moderno precisamente porque su intento de sintetizar roles y funciones discursivas presupone las antítesis generadas por la división del trabajo y la fragmentación de la esfera vital relativamente integrada en que había operado la escritura de los letrados. En Martí, la tensión entre el discurso

literario y otras zonas del tejido de la comunicación social es el referente negado o "superado" por la voluntad heroica. La insistencia misma con que a Martí se le ha querido distanciar de la tendencia a la autonomización literaria que, hasta cierto punto determina los proyectos modernistas, no es sino un buen índice de que incluso en Martí, en contraste con los letrados, la escritura ya comenzaba a ocupar un lugar diferenciado de la vida pública, un lugar de enunciación *fuera* del Estado y crítico de los discursos dominantes de lo político-estatal. La intensa politización martiana, su proyecto de convertirse en "poeta en actos", de llevar la palabra al centro de la vida colectiva, fue un intento de responder, a veces exacerbadamente, a lo que él consideraba la alienación del poeta en la modernidad, su exilio de la *polis* y su distanciamiento, incluso, de la lengua materna. Pero la misma intensidad de ese vitalismo apunta, con el acento de su insistencia, a la fragmentación, a la disolución del sistema tradicional de las "letras", modelo de la comunicabilidad social. De ahí que Martí sea uno de los primeros escritores modernos latinoamericanos, a la vez que la heterogeneidad de su discurso y la multiplicidad de sus roles nos recuerdan el estatuto tan problemático de esa categoría –la del escritor moderno, especializado– en América Latina.

Tampoco nos proponemos, por cierto, estetizar a Martí. Decir que Martí habla de la política y de la vida desde una mirada, desde un lugar de enunciación (desigualmente) literario, no implica un juicio de valor. Simplemente intentaremos precisar los dispositivos de autorización de esa mirada que propone, ante los enigmas de la política (en "Nuestra América", por ejemplo) soluciones relacionadas con el emergente campo literario, cuya autonomía e institucionalidad eran a su vez sumamente problemáticas.

En efecto, la selección de Martí –modelo, aún hoy, para muchos, del escritor político latinoamericano– como uno de los objetos privilegiados de la lectura, corresponde nuevamente al doble movimiento de nuestras hipótesis sobre la autonomización. Si no hemos reducido la lectura a materiales más

homogéneamente literarios, es porque pensamos, precisamente, que la categoría de la literatura ha sido problemática en América Latina. De ahí que al explorar la voluntad moderna de autonomización, también leamos la heterogeneidad de los presupuestos de la autoridad literaria en Martí y el fin de siglo, no como un hecho aislado y excepcional, sino como una muestra de la relatividad de la separación de roles y funciones discursivas que distingue la producción intelectual latinoamericana, incluso en sus instancias más autónomas o "puras". Pero tampoco leeremos esa multiplicidad de roles como índice de un tipo de autoridad tradicional o armoniosa, ni como instancia de un campo intelectual premoderno: aún en los escritores más politizados, es notable la tensión entre las exigencias de la vida pública y las pulsiones de la literatura. Esa tensión es una de las matrices de la literatura moderna latinoamericana; es un núcleo generador de formas que con insistencia han propuesto resoluciones de la contradicción matriz. No pretenderemos disolver la tensión, ni aceptaremos de antemano los reclamos de síntesis que proponen muchos escritores; veremos, más bien, cómo esa contradicción intensifica la escritura y produce textos.

Finalmente, una palabra sobre la segunda parte del libro, que comienza con una serie de lecturas de las *Escenas norteamericanas* de Martí y se desliza, previsiblemente, hacia un análisis de "Nuestra América" (texto escrito en Nueva York) y del ensayismo latinoamericanista de fines y comienzos de siglo. Poco estudiadas, las *Escenas* son una serie de crónicas sobre la vida norteamericana que Martí escribió entre 1881 y 1882 para numerosos periódicos latinoamericanos, particularmente *La Nación* de Buenos Aires, *El Partido Liberal* de México, y *La Opinión Nacional* de Caracas. Ese voluminoso conjunto de crónicas configura una notable reflexión, no sólo sobre múltiples aspectos de la cotidianidad en una sociedad capitalista avanzada, sino también sobre el lugar del que escribe –el intelectual latinoamericano– ante la

modernidad. Por el reverso de la representación de la ciudad, de sus máquinas y muchedumbres, el discurso martiano genera y se nutre de un campo de "identidad" construido mediante su oposición a los signos de una modernidad amenazante si bien a veces deseada. Articulado desde una mirada y una voz enfáticamente literaria (que sin embargo opera desde el lugar heterónomo del periódico), ese campo progresivamente asume, en las *Escenas*, la defensa de los valores "estéticos" y "culturales" de América Latina, oponiéndolos a la modernidad, a la "crisis de la experiencia", al "materialismo" y al poder económico del "ellos" norteamericano.

En las *Escenas,* Martí anticipa una serie de dispositivos de legitimación y algunos *tropos* claves de lo que Rodó llamará, unos años después, "nuestra moderna literatura de ideas", ligada al ensayismo latinoamericanista de comienzos de siglo. En cierta medida, esa retórica latinoamericanista, que presupone una autoridad, un modo estético de "proteger" y seleccionar los materiales de "nuestra" identidad, posibilitó en Martí y muchos de sus contemporáneos una aparente resolución de la soledad del escritor que Martí ya presentía en el Prólogo. En el ensayismo –"Nuestra América" y algunas crónicas anteriores de Martí son los primeros ejemplos–, la literatura comienza a autorizarse como un modo alternativo y privilegiado para hablar sobre la política. Opuesta a los saberes "técnicos" y a los lenguajes "importados" de la política oficial, la literatura se postula como la única hermenéutica capaz de resolver los enigmas de la identidad latinoamericana. Martí solía decir que no habría literatura hasta que no existiese América Latina. Si la identidad no es desde siempre un dato externo al discurso que la nombra –si la forma, la autoridad y el peso institucional del sujeto que la designa determinan en buena medida el recorte, la selección de los materiales que componen la identidad–, acaso hoy podríamos decir, recordando a Martí, que no habría Latinoamérica hasta que no hubiese un discurso autorizado para nombrarla. La literatura cargaría con el enorme y a veces imponente peso de esa *representatividad*.

* * *

Uno firma –es ley del género–, pero siempre son colectivas las condiciones de posibilidad. Agradezco, sobre todo, el apoyo y la compañía de Margherita Anna Tortora, y en algunos momentos claves, su saludable distancia de este proyecto. Agradezco la solidaridad y las sugerencias de varios compañeros de la Universidad de Princeton que me *soportaron*, en más de un sentido, durante el proceso de investigación y escritura del trabajo. Menciono sólo a algunos que leyeron y comentaron partes del manuscrito: Antonio Prieto, María Elena Rodríguez Castro, Edgardo Moctezuma, Antonio Vera-León, Stephanie Sieburth y Humberto Huergo. Muy agradecido. A Sylvia Molloy y a Josefina Ludmer les agradezco el rigor y la generosidad de sus lecturas, así como las muchas conversaciones en que fui tanteando estas ideas. Sin el estímulo de Ángel Rama, este trabajo no hubiera superado los primeros esbozos. Agradezco, finalmente, la amistad y el diálogo de mis colegas de Emory University, especialmente Emilia Navarro, Ricardo Gutiérrez y los profesores visitantes Fernando Balseca, Oscar Montero y Rubén Ríos.

También quiero dejar constancia del apoyo de una beca del Programa de Estudios Latinoamericanos de Princeton que me permitió viajar a la Argentina en julio de 1983 para consultar *La Nación* de Buenos Aires. Una beca de verano del *National Endowment for the Humanities* y un semestre de licencia auspiciado por el *Emory Research Committe* me facilitaron la revisión del libro.

Primera parte

I. Saber del otro: escritura y oralidad en el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento

Si bien durante las guerras de independencia las virtuales clases dirigentes latinoamericanas habían logrado articular un consenso –"nosotros" que adquiere espesor en oposición al enemigo común: España– tras la instalación de nuevos gobiernos, las contradicciones fundamentales reemergen a la superficie de la vida social. Los Estados debían consolidarse, delimitar los territorios y generalizar la autoridad de una ley central, capaz de someter las particularidades en pugna bajo el proyecto de una nueva homogeneidad, incluso lingüística, *nacional*... "La República Argentina es una e indivisible"[1], señala Sarmiento. Sin embargo, la realidad era otra: la fragmentación interna deshacía el proyecto de consolidación del sujeto nacional, casi siempre imaginado sobre el calco de modelos extranjeros.

Tras la victoria sobre el antiguo régimen, se intensificaba el caos en la medida en que las rígidas instituciones coloniales –y el consenso antiespañol– perdían vigencia. Escribir, a partir de

1820, respondía a la necesidad de superar la *catástrofe*, el vacío del discurso, la anulación de estructuras que las guerras habían causado. Escribir, en ese mundo, era dar forma al sueño modernizador; era "civilizar": ordenar el sinsentido de la "barbarie" americana[2].

En un texto fundamental, *Recuerdos de provincia*, recuerda Sarmiento: "Nosotros, al día siguiente de la revolución, debíamos volver los ojos a todas partes buscando con qué llenar el vacío que debían dejar la inquisición destruida, el poder absoluto vencido, la exclusión religiosa ensanchada"[3].

Ante la carencia de modelos, el discurso se desliza, casi automáticamente, hacia su norte: "Norte América se separaba de Inglaterra sin repudiar la historia de sus libertades" (*Recuerdos*, p. 92). El intelectual en Sarmiento se legitima volviendo "los ojos a todas partes buscando con qué llenar el vacío". *Llenar vacíos*: poblar desiertos, construir ciudades, navegar los ríos. La imagen del transporte, a lo largo del *Facundo*, es privilegiada: condensa el proyecto de someter la heterogeneidad americana al orden del discurso, a la racionalidad (no sólo verbal) del mercado, del trabajo, del sentido[4].

No obstante, el discurso estaba en otra parte: también había que transportarlo. En Sarmiento, el intelectual opera en función del viaje importador del discurso. Viaje a Europa o Norte América "buscando con qué llenar el vacío". Sarmiento: "Hay regiones demasiado altas, cuya atmósfera no pueden respirar los que han nacido en las tierras bajas"[5]. El viajero va de lo bajo a lo alto, mediando entre la desigualdad. Va con

> la idea de que vamos en América en el mal camino, y de que hay causas profundas, tradicionales, que es preciso romper, si no queremos dejarnos arrastrar a la descomposición, a la nada, y me atrevo a decir a la barbarie, fango inevitable en que se sumen los restos de pueblos y razas que no pueden vivir, como aquellas primitivas cuanto informes creaciones que se han sucedido sobre la tierra, cuando la atmósfera se ha cambiado (*Viajes*, p. 49).

Significativamente, la "bajeza" ahí ya no es sólo efecto del "vacío": es el "fango" de las "causas tradicionales", "primitivas", "informes", incapaces de ajustarse a las exigencias del progreso. Para sacar a los suyos de la "barbarie", el intelectual viaja a las "tierras altas". Él sí podía respirar en aquellas regiones altas: llevaba lecturas. Luego regresaría con la palabra traducida, llena de valor, del modelo. Si la condición del viaje en Sarmiento es el desnivel, la distancia entre lo alto y lo bajo, el proyecto de su escritura es la disolución del desajuste: cubrir el vacío. Nivelación que presuponía, a su vez, la necesidad de poblar el desierto americano con las estructuras de la modernidad: "¿No queréis, en fin, que vayamos a invocar la ciencia y la industria en nuestro auxilio, a llamarlas con todas nuestras fuerzas, para que vengan a sentarse en medio de nosotros? (*Facundo*, p. 53).

Ahora bien, el transporte del sentido implica nuevos desajustes y desplazamientos. En unas lúcidas "Notas sobre *Facundo*", sobre el trabajo de la cita en Sarmiento, R. Piglia señala cómo la frase en francés (*On ne tue point les idées*) que según Sarmiento había desencadenado la escritura del *Facundo* ("fundador" de una literatura *nacional*) es prácticamente apócrifa: "La cita más famosa del libro, que Sarmiento atribuye a Fortoul, es según Groussac, de Volney. Pero otro francés, Paul Verdevoye, ha venido a decir que tampoco Groussac tiene razón: después de señalar que la cita no aparece en la obra de Fortoul pero tampoco en Volney, la encuentra en Diderot"[6]. La derivación en esa cadena borgeana de atribuciones falsas tal vez podría ir más allá de Verdevoye o de Piglia. En todo caso, Piglia demuestra cómo el mecanismo de la cita, con sus permanentes desplazamientos, es un núcleo productor del *Facundo*, cuya propuesta –cifrada en sus sistemáticas analogías– es precisamente sujetar la particularidad americana referida bajo la autoridad del modelo citado. El siguiente es un buen ejemplo:

> En la *Historia de París*, escrita por G. Fouchard La Fosse, encuentro estos singulares detalles [...]. Poned en lugar de la cruz de San Andrés la cinta colorada, en lugar de las rosas coloradas, el chaleco colorado; en lugar de *cabochiens*, mazorqueros; en lugar de 1418, fecha de aquella sociedad, 1835 fecha de esta otra; en lugar de París, Buenos Aires; en lugar del duque de Borgoña, Rosas; y tendréis el plagio hecho en nuestros días (pp. 308-309).

La vida plagiando a la literatura. Piglia comenta:

> Si Sarmiento se excede en su pasión, un poco salvaje, por la cultura es porque para él conocer es comparar. Todo adquiere sentido si es posible reconstruir las analogías entre lo que se quiere explicar y otra cosa que ya está juzgada y escrita. Para Sarmiento saber es explicar el secreto de las analogías: la semejanza es la forma misteriosa, invisible, que hace visible el sentido. La cultura funciona sobre todo como un repertorio de ejemplos que pueden ser usados como términos de la comparación ("Notas sobre *Facundo*", p. 17).

En un primer análisis, la autoridad en Sarmiento parecería radicar afuera, en el *allá* europeo o norteamericano, a donde se dirige el intelectual viajero. De ahí que por momentos Sarmiento hable sobre la "barbarie" como si la observase a la distancia, desde un lugar de enunciación centrado en Europa[7]. Ese distanciamiento del mundo sobre el que se escribe es notable, sobre todo, en el manejo sistemático de retóricas y discursos europeos en la representación del "bárbaro" americano en el *Facundo*:

> Y la vida pastoril nos vuelve impensadamente a traer a la imaginación el recuerdo del Asia, cuyas llanuras nos imaginamos siempre cubiertas aquí y allá de las tiendas del camuco, del cosaco o del árabe (p. 81).

Sobre la particularidad americana se impone la *figura* (europea) del "oriental". Obsérvese, sin embargo, que el "conocimiento" que busca producir la analogía es imaginado. El discurso se desliza del mundo referido al *archivo orientalista* que, como señala E. W. Said, más que una red de conocimientos de la realidad "oriental", comprueba ser un *discurso* históricamente ligado al expansionismo decimonónico y a la propia constitución de un territorio de identidad europeo, mediante la exclusión de los "otros" y la consecuente delimitación del campo "civilizado". Según Said podemos leer el discurso sobre el "otro", no tanto en función de su referencialidad, sino como dispositivo de la constitución "propia", del sujeto (europeo) que produce el discurso. El "otro", en ese sentido, es un aspecto definitorio del imaginario europeo[8].

La cita del orientalismo en Sarmiento es así un gesto muy significativo: proyecta, por parte de quien *no* es europeo, un deseo de inscribirse en el interior de la cultura occidental. Implica un lugar de enunciación –ficticio– fuera de la "barbarie" (lo no europeo), enfáticamente "civilizado". La cita de ese discurso identificador de lo europeo, de lo occidental, tiende así a obliterar el lugar de la *escritura*, en América, al otro lado de lo occidental, donde se produce el *Facundo*.

Pero el trabajo de la cita, según señala Piglia, comprueba cómo a pesar de sí Sarmiento desplaza y hasta cierto punto corroe la autoridad de los modelos citados. El proceso mimético –estimulado por el deseo de ser otro, el otro de tierras altas– nunca conlleva la repetición de la autoridad imitada; somete la palabra del otro europeo a una descontextualización inevitable, que a veces resulta en parodias involuntarias. Piglia:

> en el momento en que la cultura sostiene los emblemas de la civilización frente a la ignorancia, la barbarie corroe el gesto erudito. Marcas de un uso que habría que llamar salvaje de la cultura, en Sarmiento, de hecho, estos barbarismos proliferan. Atribuciones erróneas, citas falsas [...] (p. 17).

De ahí que para Piglia la distancia entre Sarmiento y el saber europeo no radique tanto en su afirmación de una diferencia, sino en la corrosión de esos discursos altos en boca, digamos, de un "mal" letrado. Sarmiento *escribe mal* ese saber que *a la vez* exalta.

Si bien es cierto que una zona de ese conjunto de autoridades que llamamos Sarmiento se legitima en función del viaje importador, cuya unidad mínima de sentido sería la cita del modelo extranjero, la lectura de Piglia corre el riesgo de representar la relación entre Sarmiento y Europa, entre la escritura americana y el "capital simbólico" extranjero, en términos estrictamente negativos. Es decir, la distancia entre Sarmiento y la biblioteca europea, sugiere Piglia, es sólo un producto de la "mala cita", de un uso "salvaje" de los modelos cuya autoridad permanecería incuestionada. La lectura de Piglia opera en función de lo que podríamos llamar la lógica –binaria– de la parodia. Lo americano (o lo argentino, en Sarmiento) vendría a registrar un punto ciego *en* el campo occidental: se presupone cierta noción de la diferencia como *carencia* o deformación de la *plenitud* del modelo extranjero. La lógica de la parodia tiende así a representar y clasificar cualquier productividad distinta del modelo europeo en términos de la *falta* o incluso de la *inversión* de la estructura *imitada* (o "mal" imitada). Y tiende así a restablecer el *mimetismo* que inicialmente buscaba desarmarse. Porque la inversión de una estructura naturaliza su campo de operaciones, presuponiendo las jerarquías de la estructura como el horizonte y límite de la crítica (del mismo modo en que la parodia configura un mimetismo a la inversa).

Sarmiento no sólo ocupa, sino que *maneja*, un lugar subalterno respecto a la biblioteca europea. Sobre todo después de la lectura crítica que Valentín Alsina hizo del *Facundo*, en que lamentaba la falta de rigurosidad historiográfica de Sarmiento, este insistió en el carácter *espontáneo* de su trabajo. Continuamente Sarmiento se refiere al libro (que se publicó, inicialmente, por entregas a un periódico, según la norma de la época) como

"material de vida", como un conjunto de notas o apuntes que había, en el futuro, que reorganizar. Así explica la "informalidad" del *Facundo:*

> Algunas inexactitudes han debido necesariamente escaparse en un trabajo hecho de prisa, lejos del teatro de los acontecimientos, y sobre un asunto del que no se había escrito nada hasta el presente [...] Quizá haya un momento en que, desembarazado de las preocupaciones que han precipitado la redacción de esta obrita, vuelva a refundirla en un plan nuevo, desnudándola de toda digresión accidental y apoyándola en numerosos documentos oficiales, a que sólo hago ahora una ligera referencia (p. 42).

También en la respuesta a Alsina ("Prólogo" a la edición de 1851) reaparece esa autorreflexión, ahora apelando a la flexibilidad del *ensayo*:

> Ensayo y revelación para mí mismo de mis ideas, el *Facundo* adoleció de los defectos de todo fruto de la inspiración del momento, sin el auxilio de documentos a la mano, y ejecutada no bien era concebida, lejos del teatro de los sucesos, y con el propósito de acción inmediata y militante (p. 61).

Pero aunque acepta las críticas de Alsina a la "indisciplina" del *Facundo*, le responde que no retocaría la "obrita", que no quería eliminar los defectos de su "civilización", "temeroso de que por retocar obra tan informe desapareciese su fisonomía primitiva y la lozana y voluntariosa audacia de la mal disciplinada concepción" (p. 62). No sería difícil encontrar estos calificativos de la "obrita" describiendo a la barbarie a lo largo del *Facundo*. En efecto, la barbarie es primitiva, voluntariosa, informe y mal disciplinada. Lo significativo es que los términos aquí describen la propia "obrita" de Sarmiento.

Así configura Sarmiento un lugar de enunciación subalterno, "marginal" con respecto a la biblioteca europea: "Este estudio, que nosotros no estamos aún en estado de hacer, por nuestra falta de instrucción filosófica e histórica, hecho por observadores competentes habría revelado a los ojos atónitos de la Europa un mundo nuevo en política" (p. 48).

Sin embargo, ese lugar subalterno, marginal, que *asume* Sarmiento, se convierte en el mecanismo de autorización de un trabajo intelectual alternativo, que enfatiza su diferencia del saber europeo:

> ¡Oh! La Francia, tan justamente erguida por su suficiencia en las ciencias históricas, políticas y sociales; la Inglaterra, tan contemplativa de sus intereses comerciales; aquellos políticos de todos los países, aquellos escritores que se precian entendidos, si un pobre narrador americano se presentase ante ellos con un libro, para mostrarles cómo Dios muestra las cosas que llamamos evidentes [...] (p. 63).

Su humildad, por supuesto, no debe engañarnos. La ironía es sutil, pero evidente. Desde el margen, el "pobre narrador" reclama un saber distinto y a veces opuesto a la "disciplina" europea. Por el reverso de los sabios europeos, Sarmiento propone la tarea del escritor americano:

> Hay una justicia ejemplar que hacer y una gloria que adquirir como escritor argentino: fustigar al mundo y humillar la soberbia de los grandes de la tierra, llámense sabios o gobiernos (p. 64).

La labor del "pobre narrador americano" acaso resultara "indisciplinada" o "informe" (atributos de la barbarie). Pero esa "espontaneidad", esa cercanía a la vida, ese discurso "inmediato" era necesario para representar el "mundo nuevo" que el saber europeo, a pesar de sus propios intereses, desconocía. Según

veremos luego, para Sarmiento había que conocer toda esa zona de la vida americana –la barbarie– que resultaba *irrepresentable* para la "ciencia" y los "documentos oficiales". Había que oír al *otro*; oír su voz, ya que el otro carecía de escritura. Eso es lo que el saber disciplinado y sus importadores no habían logrado hacer; el *otro* saber –saber del *otro*– resultaría así decisivo en la restauración del orden y del proyecto modernizador.

Digamos, por ahora, que la lectura (generalizada) de Sarmiento como un intelectual estrictamente importador del "capital simbólico" europeo no hace justicia a su complejidad, a sus contradicciones, sobre todo, en el *Facundo*[9]. La crítica sarmientina al saber europeo es marcada, aunque a veces coexista con la ideología mimética más radical. Tampoco nos parece posible reducir esa distancia al desplazamiento que sufre el libro europeo en el trabajo de segunda mano que erige la cita. La distancia entre Sarmiento y su biblioteca no es solamente un punto ciego, una aporía en su discurso europeizante. Sarmiento es capaz de asumir esa distancia para legitimar un saber diferente, medio bárbaro, sugiere él mismo, pero acaso por eso mejor preparado para representar lo particular americano, es decir, la fragilidad de la "civilización" en un mundo dominado por la "barbarie".

En efecto, el *Facundo* no explica el caos de la sociedad recién emancipada sólo en términos de la carencia del discurso europeo. En cambio, en el relato de la historia que elabora Sarmiento, los "bárbaros" llegan al poder por el *error* de la "civilización", de la ciudad, que había pretendido importar los modelos europeos sin tomar en cuenta la realidad particular –la barbarie– del mundo donde esos discursos debían operar. El vacío entre el discurso importado y la particularidad que quedaba excluida por aquella representación es el núcleo generador de las contradicciones del caos actual:

> En la República Argentina se ven a un tiempo dos civilizaciones distintas en un mismo suelo: una naciente, que sin conocimiento de lo que tiene sobre su cabeza está remedando los esfuerzos inge-

> nuos y populares de la Edad Media; otra, que realiza los últimos resultados de la civilización europea. El siglo XIX y el siglo XII viven juntos: el uno adentro de las ciudades, el otro en la campaña (p. 105).

La antítesis, en la lógica binaria de este discurso, prolifera: pies/cabeza, campo/ciudad, tradición/modernidad. Pero el lugar de la autoridad, al menos en ese fragmento fundamental, no está en ninguna de las dos partes. Si tuviéramos que espacializar esa autoridad, habría que decir que el sujeto habla desde la ciudad de provincia, *entre* ambos mundos contrapuestos. Porque Sarmiento enfatiza la *ignorancia* del "saber" urbano (Buenos Aires) ante la realidad local, "bárbara". Insiste en que es por causa de esa ignorancia, por esa falta de representación entre los dos mundos, que la "barbarie", excluida por la "cultura", invadía las ciudades, anulando el grado de modernidad que las mismas habían logrado.

El *Facundo* representa la historia como un progreso, como una modernización interrumpida por la *catástrofe* del caudillismo que desarticulaba el sentido, la unidad nacional. Constituye así un intento de controlar la contingencia, el accidente, lo irracional de la barbarie, para reorganizar la "homogeneidad" (y el estado) nacional. Pero el proyecto de ordenar el caos no podía basarse estrictamente en la importación de modelos, en la cita del libro europeo. Para restaurar había que escuchar la *voz* del otro, la tradición que el proyecto modernizador, inicialmente mimético (bajo Rivadavia) había ignorado. Había que representar lo que el saber europeo (o sus importadores) desconocían.

Escribir en Sarmiento es ordenar, modernizar; pero a la vez es un ejercicio previo y sobredeterminante de esa virtual modernización: escribir es *transcribir* la palabra (oral) del otro, cuya exclusión del saber (escrito) había generado la discontinuidad y la contingencia del presente. Escribir era mediar entre la civilización y la barbarie. Porque la restauración de la ciudad, de la vida pública racionalizada, no sería posible sin la mutua representación de aquellos dos mundos

cuya fricción había desencadenado el caos, la interrupción de la modernización. Había que "revelar las costumbres nacionales, sin lo cual es imposible comprender nuestros personajes políticos, ni el carácter primordial y americano de la sangrienta lucha que despedaza a la República Argentina" (p. 107).

Para reordenar la vida pública (en la barbarie "no hay *res publica*" [p. 84]), había que incorporar –no alienar– al otro. Y el primer paso hacia esa incorporación era la representación de la barbarie. Había que oír los cuentos del otro, hasta entonces desconocidos por el "saber" letrado:

> Los hechos están ahí consignados, clasificados, probados, documentados; fáltales, empero, el hilo que ha de ligarlos en un solo hecho, el soplo de vida [...]. Fáltame para intentarlo interrogar el suelo [...]; oír las revelaciones de los cómplices, las deposiciones de las víctimas, los recuerdos de los ancianos, las doloridas narraciones de las madres que ven con el corazón; fáltame escuchar el eco confuso del pueblo, que ha visto y no ha comprendido, que ha sido verdugo y víctima, testigo y actor; falta la madurez del hecho cumplido, y el paso de una época a otra, el cambio de los destinos de la nación, para volver con fruto los ojos hacia atrás, haciendo de la historia ejemplo y no venganza (p. 64).

En Sarmiento operan dos modos contradictorios de representar el pasado: por un lado, la visión del mundo oral de la tradición como aquello que había que eliminar si se deseaba modernizar (o "civilizar": expandir la ciudad). Y, por otro, la visión de esa voluntad de ruptura como generadora de nuevos conflictos y ansiedades[10], sobre todo después que la "tradición" responde violentamente. La contradicción entre ambas versiones del pasado nunca se resuelve completamente[11]. De ahí la ambigüedad fundamental en la representación del bárbaro[12]. A pesar de esa ambigüedad irreductible, nos parece que el *Facundo*, según vemos en el fragmento citado arriba, busca conciliar el proyecto modernizador

con el pasado, busca "volver los ojos *hacia atrás*"; mirar hacia atrás (no sólo hacia el futuro, como en las teologías iluministas), para *oír* la voz del pueblo (la madre) y así darle al discurso de este *nuevo* saber el "soplo de vida" que no había logrado incorporar el *libro* europeo (la clasificación, los datos, los documentos). Oír al otro, su voz confusa, para tejer la continuidad, el "paso de una época a otra", que faltaba en la catástrofe actual, en el presente de la escritura.

Oír, entonces, es la técnica de un ejercicio historiográfico. Y era la literatura, como señala L. Gossman con respecto a la historiografía romántica europea, un discurso ejemplar para ese proyecto de escuchar la *voz* de la tradición[13]. Así postula Sarmiento el rol posible de la literatura en las nuevas naciones:

> Si un destello de literatura nacional puede brillar momentáneamente en las nuevas sociedades americanas, es el que resultará de la descripción de las grandiosas escenas naturales, y sobre todo de la lucha entre la civilización europea y la barbarie indígena, entre la inteligencia y la materia; lucha imponente en América, y que da lugar a escenas tan peculiares, tan características y tan fuera del círculo de ideas en que se ha educado el espíritu europeo, porque los resortes dramáticos se vuelven desconocidos fuera del país [...] (p. 89).

La literatura era el lugar adecuado para la mediación necesaria entre la civilización y la barbarie, la modernidad y la tradición, la escritura y la oralidad. De ahí que la falta de "disciplina" y "documentación" –ligada a la espontaneidad, a la cercanía de la vida que Sarmiento relaciona con la literatura– sea en realidad un dispositivo de otro tipo de autoridad intelectual, más capacitada para representar y resolver el desorden que el "sabio" de corte europeo.

Ahora bien, no deja de ser significativo que desde la época de su publicación se haya problematizado la función "literaria" del

Facundo para oponerla a la autoridad –y al imperativo– de un discurso "verdadero" o "histórico". En su lectura del libro, Valentín Alsina, por ejemplo, relaciona los "defectos" del *Facundo* con sus proliferantes deslices literarios:

> le diré que en su libro, que tantas y tan admirables cosas tiene, me parece entrever un defecto general –el de la exageración: creo que tiene mucha poesía, si no en las ideas, al menos en los modos de locución–. *Ud. no se propone escribir un romance, ni una epopeya, sino una verdadera historia social* [....][14] (énfasis nuestro).

La escisión entre "poesía" (y ficción) y "verdadera historia social" es históricamente muy significativa. La dicotomía revela, ya a mediados de siglo, cierta *tendencia* a la autonomización de las funciones discursivas. Asimismo registra una notable jerarquización en el interior de una economía utilitaria del sentido, en la cual la literatura figura como un modo devaluado de representación, subordinado a la autoridad política de las formas más "modernas" y "eficientes" de la "verdad".

La respuesta de Sarmiento a Alsina es sumamente ambigua. En todo caso, Sarmiento le asegura que no retocaría la obra, y *asume* el "defecto" de la "espontaneidad", de la "poesía", como un complemento de su escritura de la historia. Modo que al no basarse sólo en la racionalidad europea –en la escritura de la ciudad– podía llegar a escuchar la voz alienada del otro para así incluirla en el orden de un (nuevo) discurso. La "informalidad", la "inmediatez", la "indisciplina" del *Facundo* eran entonces las condiciones de posibilidad del acercamiento a la tradición (oral) "bárbara" que había que incorporar, *representándola*:

> Ahora, yo pregunto: ¿qué impresiones ha de dejar en el habitante de la República Argentina el simple acto de clavar los ojos en el horizonte, y ver..., no ver nada? Porque cuanto más hunde los ojos en aquel horizonte incierto, vaporoso, indefinido, más se aleja,

> más lo fascina, lo confunde y lo sume en la contemplación y la duda. ¿Dónde termina aquel mundo que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte. He aquí ya la poesía (p. 92).

La amenaza, el peligro que confronta el sujeto (y el Estado nacional) se relaciona en el *Facundo* con la ausencia de límites y estructuras. En efecto, el *desierto* es, en buena medida, el "enigma" cuya solución la escritura explora. Pero ante ese *vacío* distintivo del paisaje americano, la mirada "civilizada" y el saber racionalizador necesariamente flaquean. La mirada –y la autoridad– de la "poesía" comienza donde termina el mundo representable por la disciplina. De ahí que la literatura sea, para Sarmiento, una exploración de la frontera, una reflexión sobre los límites y los "afueras" de la ley.

Por otro lado, no conviene reducir el modo de representación que tanto Alsina como Sarmiento relacionan con la "poesía", al lirismo que, de modo esporádico, por cierto, a veces opera en las descripciones sarmientinas. En términos del saber del otro y de la representación de la barbarie son aún más importantes los relatos, las narraciones que proliferan a lo largo del *Facundo.* Nos referimos, por ejemplo, a la notable historia de Navarro (Segunda parte, capítulo VII), el hombre "civilizado" que perseguido por Quiroga huye a las tolderías indígenas, y se convierte en "otro"; al relato de la juventud de Quiroga y su lucha con un tigre (animal "otro" por excelencia); o el asesinato de Quiroga por Santos Pérez en Barranca-Yaco.

Esos relatos, con bastante regularidad, exploran temáticamente la experiencia del límite, la ambigüedad de sujetos atrapados entre dos territorios de identidad: la civilización y la barbarie. Cuentan, frecuentemente, historias de *barbarización*, como el relato del estanciero de "raza europea pura" (p. 85) en San Luis, que había sido dominado por las "supersticiones groseras" nativas y por el "vicio" del juego, otro atributo clave de la barbarie. Más importante aún, esos relatos son casi siempre materiales que Sarmiento

escucha. Son relatos de tradición oral[15], "cuentos de fogón" que Sarmiento escucha y *colecciona.*

De ahí que el *Facundo* sea un gran depósito de voces, relatos orales, anécdotas, cuentos de otros que Sarmiento "transcribe" y acomoda en su representación de la barbarie. Como si esas palabras-otras indicaran la presencia, la representación del otro –el excluido y ahora poderoso– *en* el orden del discurso, en la vida racionalizada de la ciudad. Como si, efectivamente, la mediación entre los dos mundos funcionara y la escritura (de la voz), en la misma superficie de su forma, en la incorporación de la palabra y del cuento oral, resolviera la contradicción que generaba el caos. ¿Se trata, entonces, de un espacio discursivo democrático, "dialógico", donde la voz tradicional coexiste con las autoridades modernas? ¿Conlleva la representación la *presencia* de la "voz"?

Tendríamos ahora que preguntarnos *cómo* se representa la voz del otro y qué transformaciones sufre la "fuente" popular al ser incorporada a la escritura. Habría que ver, en la superficie de la forma (incluso tipográfica), la distancia o cercanía entre la voz representada, a veces incluso citada, y el sujeto de la escritura. Porque la representación, aun cuando busca *contener* al otro, al asumirlo como objeto del discurso, nunca es un hecho pasivo. Y esa puesta en forma de la voz en la escritura es ideológicamente fundamental en el *Facundo.*

Para Sarmiento, la barbarie no representa siempre un exterior absolutamente vacío de sentido. Sin duda su visión de la barbarie está minada de contradicciones, pero hay varios fragmentos matrices del *Facundo* –los cuadros costumbristas, sobre todo– en los cuales se enfatiza el *saber* del gaucho y la cultura campesina. En efecto, *saber* y *conocer* son palabras claves en esos antológicos cuadros. El bárbaro tiene palabra, tiene valor en términos de la producción del sentido. El gaucho "rastreador" tiene su "ciencia casera y popular" (p. 96). El "gaucho malo" tiene su "ciencia del desierto" (p. 102). El "baqueano" "conoce las ciénagas" (p. 99), "sólo él sabe" (p. 100), y ese saber es indispensable para el ejército. Es el "cantor",

sin embargo, quien maneja un saber tradicional superior, ligado a su poesía "original" y "primitiva":

> [El cantor] está haciendo candorosamente el mismo trabajo de crónica, costumbres, historia, biografía, que el bardo de la Edad Media, y sus versos [orales] serían recogidos más tarde como los documentos y datos en que habría de apoyarse el historiador futuro, si a su lado no estuviera otra sociedad culta [...] (p. 105).

No obstante, la poesía del cantor, si bien cercana al origen, es "pesada, monótona, irregular, cuando se abandona a la organización del momento" (pp. 106-107). Aunque el "historiador futuro" (el propio Sarmiento) debía oír la voz para no alienarla, asimismo debía someterla a la forma superior del discurso regular, independiente de la inspiración del momento. En el *Facundo*, entre "escuchar el eco *confuso* del pueblo" (p. 64) y *escribir*, media el "transcriptor" que rara vez cita al otro; el transcriptor cuyo lugar nunca es neutro en el espacio jerarquizado del discurso.

La unidad menor en la representación del "discurso" del otro es la incorporación, en la escritura, de la palabra campesina. Incluso en el caso de esas transcripciones menores, la palabra campesina aparece con marcas que remarcan la distancia, su extrañeza. Al asumir la voz Sarmiento usa la bastardilla sistemáticamente: "'¡Dónde te *mias-dir*!'" (p. 98), "*es un parejo pangaré*" (p. 103), o "se provee de los *vicios*" (p. 102). Hay un notable regocijo en la enunciación, en la aprehensión de la palabra "extraña", de la que a la vez se distancia el sujeto. El énfasis desnaturaliza la voz, a la vez que registra su funcionamiento fuera del contexto habitual. Se trata de la *traducción* de la palabra tradicional para un destinatario que, aunque no sabe, debía conocer al otro. Se trata, nuevamente, de la importancia de la mediación entre los dos mundos en pugna. Pero la actividad del mediador –nunca transparente– de ningún modo proyecta la presencia de la palabra "extraña"; en cambio, indica su traslado y transformación: su puesta en orden.

En un nivel superior, la distancia entre los dos léxicos, uno "propio" (escrito) y otro "extraño" (oral), se comprueba entre dos saberes jerarquizados. El "saber" del otro es "irregular", "confuso": estaba sujeto a la "organización del momento" –a la particularidad– que le impedía convertirse en reflexión generalizadora. El sujeto en el *Facundo* asume el relato oral como fuente de la escritura, pero a la vez desplaza y subordina la particularidad de esas voces bajo un saber generalizador, del cual, precisamente, carecía el "bárbaro".

En efecto, Sarmiento explícitamente defiende la necesidad de oír la voz "confusa" del otro –en el lugar de la "poesía"– ante el requisito de verdad y de saber moderno, racionalizado, que le imponía su mundo. Sin embargo, también es cierto que la dicotomía utilitaria entre "romance" y "verdadera historia social" también tiende a regular y jerarquizar la producción del sentido en el *Facundo*.

Aunque los relatos orales resultaban indispensables, en tanto "documentos" alternativos, a su vez esos relatos constituían un suplemento peligroso. Los relatos contaminaban el discurso de la verdad, desviándolo de la racionalidad y disciplina que requería aquella economía "moderna" del sentido. Y, sobre todo, esos relatos consignaban –en el espacio mismo de la escritura– resabios de un *saber narrativo*, es decir, restos de aquello mismo que la escritura racionalizadora pretendía dominar. De ahí que el proyecto sarmientino de construir un archivo (ordenador) de la tradición oral suponía, para la escritura, el riesgo de su propia *barbarización*. Por eso la irreprimible tendencia de Sarmiento a narrar –a contar cuentos de otros– le produce una notable ansiedad que a veces lo lleva a considerar el *Facundo* como "un caos discordante" que había que ordenar y purificar antes de que allí saliera, en el futuro, "depurada de todo resabio, la historia de nuestra patria" (p. 62).

A su vez, ante esas tensiones *sociales* que sobredeterminan la misma composición del libro, la escritura intenta sistematizar su

gesto ordenador. La escritura responde a la peligrosidad de la dispersión y del "resabio" oral demarcando los cuentos, *comentándolos*, y subordinando la particularidad y ambigüedad del saber narrativo bajo la función generalizadora y universalizante de un discurso supuestamente "moderno".

En el capítulo "Infancia y juventud de Juan Facundo Quiroga" encontramos un ejemplo notable de cómo la anécdota, soporte del discurso, es subordinada a la generalización. El capítulo comienza con el relato de la lucha entre un tigre y el joven Quiroga, quien aparece citado: "'Entonces supe qué era tener miedo', decía el general don Juan Facundo Quiroga, contando a un grupo de oficiales este suceso". Claro está, como ocurre siempre, la procedencia del relato no se indica hasta su conclusión, y el límite entre el lugar del "transcriptor" y la voz del otro es impreciso. Al terminar la anécdota, sin embargo, se enfatiza la distancia:

> También a él le llamaron *Tigre de los Llanos*, y no le sentaba mal esta denominación, a fe. La frenología o la anatomía comparada han demostrado, en efecto, las relaciones que existen entre las formas exteriores y las disposiciones morales [...] (p. 138).

El paso de la anécdota a la frenología y a la anatomía comparada, es decir, del discurso particularizado al "saber" abstracto y general, comprueba la distancia entre dos autoridades distintas, jerarquizadas. El desliz se evidencia nuevamente en los párrafos siguientes al relato del tigre, cuando Sarmiento *lee* el rostro de Quiroga, los detalles de su fisonomía, como matices de un paisaje selvático. En las "sombras espesas" del rostro, en el "bosque de pelo", en las "pobladas cejas" (p. 138), Sarmiento lee el paisaje de la barbarie. De lo particular al *tableau vivant*: el procedimiento es sistemático y atraviesa el mismo concepto de la biografía que opera en Sarmiento: lo individual, lo particular, significa sólo en función del cuadro general, que a su vez posibilita la

interpretación de lo particular. La escritura continuamente busca generar modelos que le permiten interpretar toda particularidad, toda variedad, remitiéndola a la generalidad preestablecida. Por ejemplo, la heterogeneidad definitoria de la barbarie, a lo largo del *Facundo*, será siempre subordinada a los cuatro cuadros paradigmáticos que Sarmiento había establecido desde el principio. "Si el lector se acuerda de lo que he dicho del capataz de carretas, adivinará el carácter, valor y fuerza del Boyero [...]" (p. 240). "Es un Tirteo que anima al soldado con canciones guerreras, el cantor del que hablé en la primera parte [...]" (p. 190). Y, sobre Facundo, "¿dónde encontraréis en la República Argentina un tipo más acabado del ideal del gaucho malo? (p. 216). Los ejemplos se multiplican, comprobando la voluntad de subordinar lo particular al modelo en los "cuadros vivos", que a la vez serán como soportes que controlan la tendencia a la dispersión de este discurso, donde proliferan las anécdotas y el "saber" particularizado de los relatos orales, cuentos de otros.

Entonces el "cuadro vivo" es más que el sitio adecuado para oír la voz "confusa" e "irregular" del otro. El cuadro es efecto de una práctica ordenadora que responde, formalmente, al proyecto de someter la heterogeneidad de la barbarie al orden del discurso[16]. "La inteligencia vence a la materia, el arte al número" (p. 236). Ésa es la función de los cuadros sobre el *rastreador*, el *baqueano*, el *gaucho malo* y el *cantor*: si bien comprueban cierta búsqueda del origen, la postura del sujeto que mira hacia atrás, su operación confirma la voluntad racionalizadora que impulsa a esta escritura.

Había que representar al otro. Pero la "confusión", la "irregularidad" de la voz, era precisamente una fuerza que se resistía a la representación. Porque la barbarie es lo otro de la representación, es el exterior temido del discurso. Por eso no bastaba con "escuchar" los registros de aquella realidad dispersa y amorfa. Había que someterla, ejercer la violencia de la forma sobre la irregularidad de la voz. Representar al bárbaro, en Sarmiento, presupone el deseo de incluirlo para subordinarlo a la generalidad de la ley de la

"civilización"; ley, asimismo, de un trabajo racionalizado y "productivo", sujeto a las necesidades del mercado emergente.

Es decir, el procedimiento formal de incluir la palabra hablada del otro, para subordinarla a una autoridad superior, configura un intento de resolución –a nivel de la disposición misma de la materia discursiva– de una contradicción sobre la cual el *Facundo* continuamente reflexiona: la falta de la ley en aquella sociedad basada en la irregularidad y arbitrariedad del caudillo:

> La sociedad ha desaparecido completamente, queda sólo la familia feudal, aislada, reconcentrada; y no habiendo sociedad reunida, toda clase de gobierno se hace imposible; la municipalidad no existe, la policía no puede ejercerse y la justicia civil no tiene medios de alcance a los delincuentes [...] (pp. 82-83).

En efecto, la barbarie es el exterior de los espacios disciplinados de la ley. El caudillo, para imponer su poder sobre la ciudad, destruye "toda regularidad en la administración. El nombre de Facundo, llenaba el vacío de las leyes; la libertad y el espíritu de la ciudad habían dejado de existir" (p. 273). El "bárbaro [viola] todas las formas recibidas, pactos, tratados, capitulaciones [...]" (p. 248). Dicho de otro modo, viola los lugares de la ley escrita:

> Lo que la República Argentina necesita antes de todo, lo que Rosas no le dará jamás, porque ya no le es dado darle, es que la vida, la propiedad de los hombres, no esté pendiente de una palabra indiscretamente *pronunciada* [...]. Apenas hay un pueblo en América que tenga menos fe que el argentino en un pacto *escrito*, en una Constitución (p. 355; énfasis nuestro).

El *Facundo*, al oír y someter la palabra *pronunciada* del otro, anticipa ese orden racionalizado que, como han señalado Weber y Poulantzas[17], reconoce en el dominio de la ley escrita una condición de posibilidad. En ese sentido, también el *Facundo*

comprueba la "función estatal" de la literatura que J. Ludmer ha explorado en la poesía gauchesca, género que continuamente reflexiona y polemiza sobre la autoridad de la ley escrita:

> El género tiene, en una de sus zonas, la función de reformular las relaciones jurídicas, de unificar jurídica y políticamente la nación: esa función estatal la cumple la literatura argentina desde la Independencia hasta la constitución definitiva del Estado en 1880; al género gauchesco le cabe sobre todo la integración de las masas rurales. La autonomía de la literatura (su separación de la esfera política y estatal) es pues un efecto del establecimiento de lo político y del Estado como esferas separadas[18].

Más allá de la Argentina, la hipótesis sobre la "función estatal" de la "literatura" nos parece fundamental para explicar los lugares tan híbridos de la escritura latinoamericana anterior al 80. Había, como decía Sarmiento, que *ilustrar* el Estado: "La inteligencia, el talento y el saber serán llamados de nuevo a dirigir los destinos públicos" (p. 353). Y, aunque en la Argentina, dominada por la "barbarie", los letrados que se "habían preparado para la vida pública, se encontraban sin foro, sin prensa, sin tribuna, sin esa vida pública" (p. 332), en otros países eran precisamente los letrados los que ya administraban, como señala Bello, el proceso de "[quitarle] a la costumbre la fuerza de la ley"[19]. Porque, añade Bello, "muchos de los pueblos modernos más civilizados han sentido la necesidad de codificar sus leyes", y "se hace necesario refundir esta masa confusa de elementos diversos, incoherentes y contradictorios, dándoles consistencia y armonía y poniéndolos en relación con las formas vivientes del orden social".

Lo significativo, en Sarmiento, es que esa función racionalizadora de la escritura no es simplemente comprobable en términos temáticos, sino en la propia disposición de la palabra del otro, de la tradición, del saber particular, bajo la autoridad generalizadora que modela a la ley. Por eso decíamos que escribir, en Sarmiento, es

modernizar. No se trata de una metáfora, de una analogía entre el campo del discurso y un orden social "reflejado"; ese orden social –la vida pública racionalizada– sólo asume espesor en la escritura. Si en el momento en que se escribe el *Facundo* la modernización había sido interrumpida, si la vida pública era una carencia, y reinaba el caos, la escritura, en su operación generalizadora y homogeneizadora, era un modelo fundamental del proyecto racionalizador, así como registraba, en la misma heterogeneidad de su forma, las aporías que confrontó esa racionalización en América Latina.

Notas

1 D. F. Sarmiento, *Civilización y barbarie. Vida de Facundo Quiroga* (1845). Manejamos la edición de la Editora Nacional, Madrid, 1975. Entre paréntesis señalaremos las páginas de las citas.

2 Una lectura general de las funciones de la escritura en el siglo XIX se encuentra en Ángel Rama, *La ciudad letrada* (Hanover: Ediciones del Norte, 1984). Véase también Jean Franco, "La heterogeneidad peligrosa: escritura y control social en vísperas de la independencia mexicana", *Hispamérica* (34-35), 1983, pp. 3-34.

3 *Recuerdos de provincia* (1850) (Buenos Aires: Editorial Sopena, 1966), p. 92.

4 Por supuesto, el transporte y la red de la comunicación constituyen una condición material de posibilidad del desarrollo capitalista: de ahí el énfasis, no sólo en Sarmiento, sino en todos los patricios modernizadores. Pero a la vez constituyen un *ícono*, una representación de la coherencia, de la estructura que proyectaba el discurso racionalizador. Para una "semiótica" del transporte, cfr. Michel de Certeau, "Railway Navigation and Incarceration", *The Practice of Everyday Life*, traducción de S.F. Randall (Berkeley: University of California Press, 1984), pp. 111-114; y W. Schivelbusch, *The Railway Journey: Trains and Travel in the 19th Century* (Nueva York: Unizen Books, 1979).

5 *Viajes por Europa, África y América* (1849), en Alberto Palcos (ed.), *Viajes* (Buenos Aires: Hachette, s.f.), p. 51.

6 Ricardo Piglia, "Notas sobre *Facundo*", en *Punto de Vista*, año 3, núm. 8, 1980, p. 17.

7 En cuanto a las representaciones occidentales de lo "salvaje" y lo "bárbaro", resulta valioso el trabajo de Hayden White, "The Forms of Wildness: Archeology of an Idea", *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978), pp. 150-182. También véase Michel de Certeau, "Montaigne's 'Of Cannibals': The Savage 'I'", en *Heterologies: Discourse on the Other* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), pp. 67-79.

8 Edward W. Said, *Orientalism* (Nueva York: Vintage Books, 1978).

9 Esto ya lo había notado con lucidez Noé Jitrik, en *Muerte y transfiguración de Facundo* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968). Véase también su introducción al *Facundo* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1973).

10 La ansiedad ante el cambio y la ruptura de lo tradicional encuentra un emblema notable en la actitud de Sarmiento cuando las hermanas *arrancan* el árbol, símbolo de la tradición, en *Recuerdos de Provincia*: "la edad madura nos asocia a todos los objetos que rodean […], un árbol que hemos visto nacer, crecer y llegar a la edad provecta, es un ser dotado de vida […] que nos acusa de ingratos, y dejaría un remordimiento en la conciencia si lo hubiésemos sacrificado sin motivo legítimo" (p. 114). La escritura proyectaba arrancar el *árbol*, pero a la vez debía llenar el *vacío* que la modernización efectuaba.

11 En cuanto a la ambigüedad de Sarmiento ante el pasado, cfr. Tulio Halperin Donghi, "Prólogo" a D. F. Sarmiento, *Campaña en el ejército grande aliado de Sud América* (México: Fondo de Cultura Económica, 1958), particularmente pp. xix y ss.

12 En un trabajo sobre la representación del "otro" en la historiografía (y literatura) romántica europea, Lionel Gossman señala cómo la "barbarie", externa al discurso, es a la vez la condición de posibilidad de la escritura histórica. En cuanto a Sarmiento, resulta importante este comentario de Gossman: "In many respects the tension between veneration of the Other –that is to say, not just the primitive or alien, but the historical particular, the discontinuous act or event in its irreducible uniqueness and untranslatableness, the very energy of 'life' which no concept can encompass– and eagerness to repeat it, translate it, represent it, and thus, in a sense, domesticate and appropriate it, can be seen as the very condition of the romantic historian's enterprise. For the persistence of at least a residual gap between 'original' and translation, between 'Reality' or the Other and our interpretation of it, is what both generates and sustains the historian's activity, rather as the condition of history itself [...]", "History as Decipherment: Romantic

Historiography and the Discovery of the Other", *New Literary History*, vol. 18, 1986-1987, p. 40.

13 L. Gossman, *op. cit.* Véase también su "The Go-Between: Jules Michelet, 1798-1874", *MLN*, 89 (1974), pp. 503-541.

14 Valentín Alsina, "Notas" (sobre el *Facundo*), apéndice a la edición de la Biblioteca Ayacucho (Caracas, 1973), p. 255.

15 Cfr. Walter Benjamin, "The Storyteller (Reflections on the Works of Nikolai Leskov)", en *Illuminations*, H. Arendt (ed.), H. Zohn (trad.) (Nueva York: Schocken Books, 1969), pp. 83-109. La hipótesis central de Benjamin es que el relato oral encarna un tipo de experiencia y de comunicación que deviene en crisis en la sociedad moderna. Para Benjamin la narración, en tanto modo de saber tradicional, se opone a la información. El concepto de "saber narrativo", en J. F. Lyotard, también se opone a la "ciencia" y a los discursos del saber moderno. Cfr. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, traducción de G. Bennigton y B. Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1979), particularmente, pp. 18-23. De Lyotard, sobre el "saber narrativo", véase también *La posmodernidad (explicada a los niños)*, traducción de E. Lynch (Barcelona: Editorial Gedisa, 1987), especialmente el capítulo "Misiva sobre la historia universal", pp. 35-47.

16 Sobre los "cuadros vivos" señala M. Foucault: "La première des grandes opérations de la discipline c'est donc la constitution de 'tableaux vivants' qui tranforment les multitudes confuses, inutiles ou dangereuses, en multiplicités ordonnées". *Surveiller et Punir: Naissance de la prison* (París: Gallimard, 1975), p. 150.

17 Cfr. M. Weber, "The Nature of Modern Capitalism", en *Capitalism, Bureaucracy and Religion*, S. Andreski, editor y traductor (Londres: George, Allen and Unwin, 1983), pp. 109-111 y N. Poulantzas, *Estado, poder y socialismo*, traducción de F. Claudin (México: Siglo XXI, 1979), particularmente pp. 59-108.

18 Josefina Ludmer, "Quién educa", *Filología*, año XX, 2, nota 5.

19 A. Bello, "Exposición de motivos" (1855), Código Civil de la República de Chile, *Obras completas*, tomo XII (Caracas, 1954), p. 4.

II. *Saber decir*: lengua y política en Andrés Bello

Un hábito escolar frecuentemente nos ha llevado a concebir la relación entre Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento en términos de una contradicción casi absoluta. La historia literaria internacional –y su dispositivo pedagógico: las antologías– han insistido en representar la relación mediante esquemas simplificadores que contraponen un Sarmiento romántico –pegado a la vida– a la figura ascética de Bello, guardián de la forma. Así se proyecta la relación como el paso del neoclasicismo al romanticismo en América Latina.

Aunque entre Bello y Sarmiento había cerca de treinta años, la representación antitética, polarizante, en su calco de categorías de una historia (lineal) europea, queda relativizada, entre otras cosas, por la publicación en 1845 en Chile del *Facundo* y las *Silvas americanas.* La coincidencia nos recuerda que Bello, figura dominante en el campo intelectual chileno a lo largo de los años

del destierro sarmientino, no fue simplemente un pasado que el argentino vendría a superar, confirmando algún tipo de sucesión generacional; más bien Bello fue su contemporáneo y en muchos sentidos un emblema del intelectual *disciplinado* que Sarmiento asume como punto de referencia polémico.

Por otro lado, es cierto que Sarmiento, en los 1840, fomentó la distancia y el antagonismo; polemizó contra la gramática y a favor del romanticismo que Bello, hasta cierto punto, rechazaba. Más efectivo aún, en ese período Sarmiento generó una o varias imágenes de sí como *otro* posible del ya rector de la Universidad de Chile. En sus proliferantes y mistificadoras autorrepresentaciones, Sarmiento insistió precisamente en la formación extrauniversitaria de su discurso, espontáneo y hasta indisciplinado, pero por eso más capacitado para entender la "barbarie" americana. Por supuesto, no nos sometemos al reclamo de espontaneidad: ya vimos cómo en el *Facundo* Sarmiento maneja esa autorrepresentación para abrirse un espacio en el discurso del poder. Dicho de otro modo, la voluntad disciplinaria, más allá –o sobre– la espontaneidad, es también un núcleo generador de la escritura en Sarmiento, a pesar de aquella insistencia en escuchar el habla ("espontánea" y "natural") del *otro*.

Tampoco nos proponemos reducir las diferencias. Sobre todo, es necesario señalar que Bello opera en lugares de enunciación relativamente institucionalizados que lo distancian del discurso más híbrido de Sarmiento; heterogeneidad, la de Sarmiento, que no sólo es efecto de la distribución periodística de sus trabajos, sino del cruce de múltiples sujetos y autoridades en el espacio tan desigual de su discurso. En cambio, a pesar de su notorio enciclopedismo, las autoridades en Bello comienzan a delimitarse, a precisar sus territorios, a veces en forma de "textos" homogéneos. Más aún, a partir de 1842, Bello habla desde la universidad que él mismo contribuyó a fundar en Chile. Su lugar de enunciación, si bien se autoriza aún en función de la administración de la vida pública, comprueba un grado de diferenciación respecto a otras

zonas de la *polis*, que aún en Sarmiento era una carencia, un vacío que el orden de la escritura buscaba llenar. En ese sentido, Bello habla desde una modernidad proyectada, idealizada a veces, por la escritura tan desigual de Sarmiento.

A partir de esas diferencias, acaso podría argüirse que Bello no es representativo de la situación del intelectual latinoamericano en el siglo XIX. En efecto, tal vez el lugar preinstitucional y múltiple de Sarmiento sea más representativo del campo intelectual. Sin embargo, aunque la disciplina intelectual de Bello no sea la norma, su proyecto de institucionalizar el saber americano condensa muchos de los *objetivos* de los intelectuales anteriores a Martí. El propio Sarmiento señala en el *Facundo*:

> Hay una circunstancia que recomienda [a Córdoba] poderosamente para el porvenir. La ciencia es el mayor de los títulos para el cordobés: dos siglos de universidad han dejado en las conciencias esta civilizadora preocupación, que no existe tan hondamente arraigada en las otras provincias del interior, de manera que, no bien cambiara la dirección y materia de los estudios, pudo Córdoba contar ya con un mayor número de sostenedores de la civilización, que tiene por causa y efecto, el dominio y cultivo de la inteligencia[1].

También en Cuba, desde 1820, comprobamos la preocupación por disciplinar la producción intelectual. J. A. Saco, de notable imaginación arquitectónica, proponía la creación de espacios para la "cultura", que defendía como antídoto adecuado contra la vagancia. La "cultura", institucionalizada en museos, gabinetes de lectura o escuelas, proveería la administración del ocio, condición de posibilidad de la racionalización del trabajo. Ya en 1832, Saco señalaba:

> Para disminuir el número de concurrentes a los billares, deben también proporcionarse algunos parajes donde el pueblo se reúna

> con más provecho. Yo no puedo contemplar sin el más profundo sentimiento que contando ya la Isla de Cuba más de trescientos años de existencia política, todavía no tenga uno de aquellos establecimientos que son tan comunes aún en países mucho más nuevos y de menos recursos. Causa admiración que La Habana, ciudad populosa, ilustrada y con relaciones en todo el orbe, carezca de un Ateneo [...] Una institución de esta especie es ya urgente y necesaria [...][2].

También para José de la Luz y Caballero, otra figura clave en el campo intelectual cubano previo a Martí, el proyecto de disciplinar e institucionalizar el trabajo intelectual era decisivo:

> Gran paso se daría para la mejora de la educación entre nosotros, si reanimados estos sentimientos en nuestros corazones y haciendo algo de lo mucho que hacer pudiéramos, fundáramos un instituto de educación que, asentado sobre sólidas bases materiales, ofreciese todas las condiciones apetecibles de estabilidad y duración[3].

Asimismo lamenta la falta de profesionalización de los maestros, mediante una retórica de historia protestante en que la voluntad disciplinaria funciona con un lenguaje religioso: "En efecto, el profesorado no es en Cuba una profesión, y si no es una profesión, ¿cómo podría ser un sacerdocio?" (p. 441). Por otro lado, no habría que confundir esa retórica con una ideología conservadora, preiluminista. Como argüía M. Weber, el concepto de la profesión como apostolado contribuyó a la secularización, desencantando el mundo. La relación entre el trabajo racionalizado y la religión vuelve a operar en el siguiente fragmento de Luz:

> [Hay] la necesidad imperiosa de templar, de fortalecer las almas de sus hijos para que desempeñen dignamente sus deberes en sus carreras industriales, científicas o artísticas, para que vivan, lo diré en una palabra, la vida eminentemente religiosa del trabajo;

> religiosa sí, porque todo trabajo es el resultado de una aspiración al mejoramiento, y toda aspiración al mejoramiento es una aspiración hacia Dios (p. 430).

En Luz, además, la retórica religiosa seguramente es un dispositivo de legitimación de ideas que, de otro modo, en la colonia española, bien podían resultar transgresivas.

En todo caso, es notable la *voluntad* racionalizadora, aun en esos discursos que postulaban la *carencia* de la racionalización. De ahí que podamos leer el lugar tan particular de Bello, no tanto como un desvío de la realidad, sino como paradigma de una modernización posible y deseada.

Ahora bien, ¿por qué ese grado de racionalización en Bello y no en Sarmiento? ¿Cuáles son las condiciones sociales de posibilidad de esa temprana institucionalización del trabajo intelectual en Bello? Mucho tiene que ver con la situación política en Chile, donde se había establecido el intelectual venezolano tras su regreso de Londres en 1829. El contraste entre la estabilidad relativa del gobierno en Chile, y las pugnas internas en la Argentina o México hasta el último cuarto de siglo es marcado[4]. En Chile los regímenes conservadores promovieron, a partir de los 1830, la consolidación del Estado nacional. Esto no significa que fuera una sociedad armónica, pero sí un territorio nacional donde la legitimidad sobre la violencia estaba centralizada en el Estado[5]. En cambio, el caudillismo en México y la Argentina, hasta Porfirio Díaz y J. A. Roca, promovió la descentralización del poder; el Estado no lograba consolidarse como aparato *autónomo*, sirviendo de instrumento –como notaba Sarmiento– de caudillos o regiones semiindependientes. En esa coyuntura, *escribir* era una actividad política, estatal: cristalizaba el intento de producir un modelo –en la misma disposición generalizadora del discurso– para la creación de una ley capaz de supeditar la "arbitrariedad" de los intereses particulares bajo el proyecto de la *res pública.*

Dada la relativa centralización y consolidación del Estado en Chile, el saber (no hablemos todavía de literatura) ganaba cierta autonomía de la administración inmediata o de la proyección de la vida pública. Esa autonomía no conduce a una independencia o pura exterioridad, pero es innegable que ya en Bello el "saber" comienza a especificar su lugar en la sociedad, *ante* la esfera de la vida pública y económica[6]. El saber comienza a precisar y delimitar su territorio en la Universidad de Chile, cuyo impacto en la centralización nacional de la educación comprueba ya, desde los 1840, un alto grado de racionalización y especificación.

En un primer análisis, la noción de autonomía relativa del saber en la universidad podría cuestionarse así: la producción del saber, aunque comenzaba a fragmentarse en campos especializados (a su vez contenidos por la centralización universitaria), debía subordinarse a la práctica industrial, según argüían Sarmiento, Saco o, por momentos, Luz y Caballero. En su "Discurso en el establecimiento de la Universidad de Chile" (1842) señala Bello:

> Se desea satisfacer en primer lugar una de las necesidades que más se han hecho sentir desde que con nuestra emancipación política pudimos abrir la puerta a los conocimientos útiles, echando las bases de un plan general que abrace estos conocimientos, en cuanto alcancen nuestras circunstancias, para propagarlos con fruto en todo el país, y conservar y adelantar su enseñanza de un modo fijo y sistemado, que permita, sin embargo, la adopción progresiva de los nuevos métodos y de los sucesivos adelantamientos que hagan las ciencias[7].

No hay que buscar en Bello la idea de la universidad como recinto de la "cultura desinteresada" o del "saber por el saber" que propondrían J. E. Rodó, P. Hernández Ureña, A. Reyes y R. Rojas en las primeras décadas del siglo siguiente, en oposición al positivismo. No obstante, ya en Bello opera una crítica del pragmatismo

que resulta importante en función de la voluntad de autonomía del campo intelectual:

> La universidad no confundirá, sin duda, las aplicaciones prácticas con las manipulaciones de un empirismo ciego. Y lo segundo, porque como dije antes, el cultivo de la inteligencia contemplativa que descorre el velo a los arcanos del universo físico y moral, es en sí un resultado positivo y de la mayor importancia[8].

En el momento en que se postula esa distancia entre la "inteligencia contemplativa" y la vida práctica, el campo en vías de diferenciación confronta la necesidad de legitimar su "interior" en el espacio de lo social. En efecto, uno de los índices fundamentales del proceso de autonomización es la emergencia de una práctica metadiscursiva que diseña estrategias de legitimación para el discurso emergente. La reflexión constante de Bello sobre las tareas de la universidad, sobre el lugar del saber en la sociedad, registra la relativa autonomía de ese saber. En una sociedad donde el saber se encuentra indiferenciado institucionalmente, la legitimidad queda presupuesta por la *identidad* entre los discursos intelectuales y los lazos que articulan la vida pública. Sobre esto señala J. F. Lyotard:

> El saber [científico, moderno] se aísla de los juegos de lenguaje que se combinan para formar el tejido social. En contraste al saber narrativo [i.e. tradicional], el saber científico ya no es un componente directo del tejido social. Pero indirectamente lo es porque se profesionaliza, sirviendo de base a instituciones; en las sociedades modernas los juegos de lenguaje se reagrupan para formar instituciones administradas por socios cualificados: la clase profesional. La relación entre el saber y la sociedad [...] se convierte en una de mutua exclusividad[9].

Esa relación de exterioridad genera la necesidad de "narrativas de legitimación" que, como en Bello, buscan consolidar la autoridad de los "interiores" en la sociedad; son esas "narrativas" las que explican la funcionalidad de los campos de inmanencia, del saber racionalizado.

Por otro lado, en Bello la "inteligencia contemplativa" aún se autorrepresenta como un aspecto de la consolidación del Estado. La autonomía aún es muy relativa. El saber, en sus diferentes disciplinas, debía ser un órgano *supervisor* de la vida pública:

> El gobierno, la legislatura y todas las administraciones públicas necesitan llamarlas con frecuencia en su auxilio; y nada útil o importante puede comprenderse, sin que primero sea sometido a la ciencia y arreglado por ella[10].

El trabajo intelectual no es independiente de la vida pública, pero tampoco es idéntico a ella: cumple una función *superior* en la administración de la vida pública cristalizándose en esa especie de metainstitución, la nueva universidad, cuya tarea era reflexionar sobre los roles y operaciones de las otras instituciones. La universidad reclama legitimidad en términos de la consolidación y mantenimiento del Estado nacional: "Todas las sendas en que se propone dirigir las investigaciones de sus miembros, el estudio de sus alumnos, convergen en un centro: la patria"[11]. Pero ese reclamo de "funcionalidad" en nada contradice el grado de especificación del trabajo intelectual. De ahí que no debamos confundir la función ideológica que siempre cumplen las estrategias de legitimación (incluso de los saberes más racionalizados en Europa o EUA) con la indiferenciación del discurso ante la esfera pública. Sin duda la autonomía era muy relativa, pero también es notable el grado de especificación e incluso *espacialización* del trabajo intelectual en la universidad *sobre* el Estado.

En esa coyuntura de relativa institucionalización, ¿cuál era el lugar de las "letras"? ¿Qué concepto de literatura opera en Bello?

Si en Sarmiento prevalece un concepto de la escritura como máquina de acción, transformadora de la "naturaleza" caótica de la barbarie y generadora de vida pública, en Bello constatamos el otro modelo dominante de "literatura" previo a Martí y el fin del siglo: el concepto de las Bellas Letras que postulaba la escritura "literaria" como paradigma del *saber decir*, medio de trabajar la lengua (en estado "natural") para la transmisión de cualquier conocimiento:

> [...] la propagación del saber es una de sus condiciones más importantes, porque sin ella las letras no harían más que ofrecer unos pocos puntos luminosos en medio de las densas tinieblas[12].

La literatura, sobredeterminada por la *retórica*, es un depósito de formas, medios para la producción de efectos no literarios, no estéticos, ligados a la racionalización proyectada de la vida y –según veremos– de la lengua nacional.

Tal concepto de literatura como medio de operaciones no literarias se inscribe en el campo intelectual de la *república de las letras*. En la república de las letras, si bien se proyectaba la especialización (sinónimo de racionalización) de las tareas y discursos, los intelectuales –médicos, letrados, militares, políticos– compartían una misma noción del lenguaje: la autoridad común de la *elocuencia*. Aunque en este tipo de campo intelectual había cierto grado de división del trabajo, se desconocía la fragmentación del saber que desde fines del siglo pasado diferencia, por ejemplo, la práctica y la autoridad de un poeta de la de un letrado o un historiador, incluso en América Latina. Anteriormente, Bello concebía el interior del campo intelectual, ya en vías de diferenciación de la esfera pública, como algo relativamente homogéneo:

> Las ciencias y la literatura llevan en sí la recompensa de los trabajos y vigilias que consagran. No hablo de la gloria que ilustra las grandes conquistas científicas; no hablo de la aureola de inmor-

talidad que corona las obras del genio. A pocos es permitido esperarlas. Hablo de los placeres más o menos elevados, más o menos intensos, que son comunes a todos los rangos en la república de las letras[13].

No hay que idealizar la relativa homogeneidad de ese mundo, cuyo sentido y organicidad eran efecto de su rígido aparato exclusivo. Pocos entraban a ese recinto de actividades elevadas, opuestas –no cabe duda– al trabajo manual, "inferior", según se transparenta en esta cita de J. A. Saco: "El trabajo intelectual no debe medirse por la misma escala que el trabajo mecánico, pues siendo éste casi siempre recio y penoso, no produce los placeres que aquél"[14].

No obstante, la constitución de un campo no se produce únicamente como un proceso negativo, mediante su oposición y exclusión, en este caso, del trabajo manual. El campo también se consolida mediante mecanismos inclusivos de identificación, compartidos por sus componentes. En la república de las letras, uno de esos mecanismos de identificación era la elocuencia, la ilustración, como condición previa de posibilidad de cualquier práctica intelectual. En ese sistema, las Bellas Letras no constituían una actividad con un campo de autoridad inmanente. En cambio, cumplían la función de servir como modelo formal de la elocuencia, lo que a su vez liga la literatura a la gramática, fundamental en Bello.

Para Bello la elocuencia es uno de los fundamentos de la educación general. El *saber decir* es un presupuesto del proyecto de la disciplina y racionalización de la sociedad emergente. En su explicación de las tareas de las diferentes facultades de la nueva universidad, así postula Bello el lugar de Filosofía y Letras:

> Aquel departamento literario que posee de un modo peculiar y eminente la cualidad de pulir las costumbres, que afina el lenguaje, haciéndolo vehículo fiel, hermoso, diáfano de las ideas [...]; que, por la contemplación de la belleza ideal y de sus reflejos en las obras del genio, purifica el gusto, y concilia con los raptos audaces de la fantasía los derechos imprescriptibles de la razón; que, iniciando al mismo tiempo el alma en estudios severos, auxiliares necesarios de la bella literatura, y preparativos indispensables para todas las ciencias, para todas las carreras de la vida, forma la primera disciplina del ser intelectual y moral, expone las leyes eternas de la inteligencia a fin de dirigir y afirmar sus pasos y desenvuelve los pliegues profundos del corazón, para preservarlos de extravíos funestos, para establecer sobre sólidas bases los derechos y los deberes del hombre[15].

De ahí que las "letras" no constituyan una actividad privatizada. Las letras *pulen* el lenguaje y someten el extravío de la fantasía –de todo lo "espontáneo", a tal efecto– a la regularidad de la razón. Por lo tanto, las letras proveen las condiciones necesarias para el ejercicio de la ley. La insistencia en la ilustración como dispositivo de trabajo y ordenación es notable. Y no se trata de un orden alternativo a la ciencia, como se dará a partir de Martí, sino de las letras como un trabajo sobre la lengua "indispensable para todas las ciencias". Ese trabajo sobre la lengua "forma la primera disciplina": forma sujetos suscritos al poder de la ley[16]. En efecto, las letras proveen la estructura necesaria para la sociabilidad racionalizada, para la formación del ciudadano:

> Si se considerase indispensable a todos los que no vivan del trabajo mecánico esta instrucción general, sin la mira ulterior a una profesión literaria, no veríamos tan frecuentemente personas de otras clases, que, no habiendo recibido más cultivo intelectual que el de las primeras letras, o no habiendo dedicado tal vez a la instrucción colegial una parte considerable de la edad más preciosa, no pueden mostrarse decorosamente en el trato social, lo deslucen en cierto modo, y tampoco pueden ejercer, como es debido, los derechos del ciudadano, y los cargos a que son llamados en el servicio de las comunidades o en la administración inferior de la justicia[17].

En este texto, bastante enfático, subyace una polémica contra la noción técnica o profesionalista de la educación que ya existía en los círculos intelectuales. Se trata de una defensa de las letras (aun como elocuencia) en una época de emergente pragmatismo, cuyo ideólogo más conocido fue el propio Sarmiento[18]. Bello no acepta la crítica que comenzaba a hacérsele, sobre todo, a la poesía, que para Sarmiento, Saco y luego E. M. de Hostos, comenzaba a ser un "lujo" en aquel mundo deseoso de racionalidad[19]. Aunque Bello no acepta ese rechazo (que a su vez registra cierto desprendimiento, al menos de la poesía, de la vida práctica), defiende el lugar de las letras en términos del proyecto (racionalista) de la modernización social. Para Bello las letras, paradigma de la elocuencia, eran un modo de ajustar la lengua a las necesidades del proyecto modernizador. Las letras proveían el saber preliminar requerido para *formar* discursos efectivos y útiles. Más aún, las letras eran un instrumento de la formación de sujetos disciplinados; sujetos de la ley, subordinados al orden general y capaces incluso de administrarlo. Porque las letras, como elocuencia, más que un mero índice de prestigio o distinción, eran un paradigma –por su carácter formalizado– de la racionalidad que orientaba los proyectos de la nueva sociedad en su pugna por ordenar el "caos" americano.

Ahora bien, podría pensarse que sobrestimamos el rol del *saber decir*. En un mundo que comenzaba a regirse por la productividad, era de esperarse que la elocuencia cumpliera un rol menor, limitado a registrar la distinción o el prestigio del hablante. En efecto, esa es una de las funciones que desde entonces ha cumplido la elocuencia. Bello señala la importancia de "aquel cultivo indispensable de que, en una sociedad adelantada, no debe carecer ningún individuo que no pertenezca a las ínfimas clases"[20]. Sin embargo, el lugar social de la elocuencia no se limita a la ostentación del "capital simbólico" del sujeto individual[21].

Hasta la violenta reacción antirretórica de González Prada, Martí, Darío y el campo literario finisecular, la elocuencia había sido una medida de autoridad social de las letras en tanto modelo de

aprendizaje de la racionalidad, en un mundo donde el *saber decir* era la condición de posibilidad del saber[22], y donde el saber proyectaba la consolidación de la sociedad moderna. A diferencia de Europa, donde la modernización, ya en el siglo XIX, operaba con discursos racionalizados, independientes del orden general del saber decir, en América Latina las letras siguieron funcionando como el medio del proyecto modernizador hasta las últimas décadas del siglo. Esa desigualdad de la modernización, que seguía operando con discursos *tradicionales*, no *orgánicos* al capitalismo, caracteriza el campo intelectual anterior al 80 que a su vez buscaba autonomizarse de Europa y su hegemonía sobre la "ciencia". En ese mundo carente de discursos racionalizados, donde los intelectuales ya sospechaban los riesgos de la dependencia y la importación, las letras seguían sirviendo como modelo de la modernidad deseada. La efectividad e importancia de la elocuencia no puede verse como índice de atraso con respecto a Europa, donde el *saber decir* desde principios de siglo había perdido su carácter paradigmático. Se trata, precisamente, de un desarrollo desigual en que una forma de autoridad tradicional (la elocuencia) se refuncionaliza, operando incluso como agente de la racionalización que eventualmente la desplazaría (de ahí que el concepto de la *episteme moderna*, como fragmentación del saber general en múltiples campos de inmanencia, no puede aplicarse al siglo XIX latinoamericano, aunque tampoco se trata de la permanencia del saber general, o *episteme clásica*; en cambio, hay que hablar de una modernización desigual, que desborda las categorías de la historiografía europea).

Incluso entre los intelectuales más pragmáticos y racionalizadores, J. A. Saco, por ejemplo, que se burlaba de la elocuencia "florida" de los letrados, encontramos la relación entre las letras y la voluntad modernizadora. En Saco la "ilustración" que proveen las letras empalma con el proyecto de disciplinar al *otro* y racionalizar el trabajo:

> Encontrarán en la lectura un consuelo contra el fastidio y un refugio contra los vicios [...] Si tuviéramos ateneos y gabinetes de

> lectura muchas personas acudirían a ellos, y en vez de perder su tiempo, y quizás también su dinero, gozarían allí del placer más puro, ilustrando su entendimiento y rectificando su corazón. Estos ejemplos producirían un efecto saludable sobre la masa popular, y defendiéndose el gusto por la lectura y el estudio, pasarían muchos de la ignorancia a la ilustración, del ocio al trabajo, del vicio a la virtud[23].

La "ilustración" es concomitante al trabajo; es un dispositivo contra la vagancia, un modo de incorporar al otro al territorio de la racionalidad. Trece años antes que Sarmiento, escribía Saco: hay que "sacar de la barbarie a la masa de la población" (p. 80). Porque, "¿cabe duda en que la ignorancia engendra los vicios y delitos, así como la ilustración los reprime y disminuye?" (p. 84).

Según hemos sugerido anteriormente, la voluntad disciplinaria en Bello, que sobredetermina su concepto de "literatura", también está ligada a la gramática: "La *gramática* de una lengua es el arte de hablarla correctamente, esto es, del modo que la gente instruida la habla"[24]. Encontramos en Bello, nuevamente, la oposición matriz entre la oralidad y la escritura[25]. La gramática no es simplemente un registro del uso de la lengua, sino un aparato normativo que provee, partiendo del ejemplo de la "gente instruida" (aquellos con acceso a las letras), las leyes *del saber decir.* De ahí que la gramática, como dispositivo pedagógico, ocupara un lugar intermedio entre el habla (irreflexiva) y la racionalidad de la escritura. La gramática abstrae de las letras las leyes que podían disciplinar, racionalizar, el uso *popular* de la lengua. En el prólogo al *Análisis ideológico de los tiempos de la conjugación castellana* (1841) Bello escribe:

> Pocas cosas hay que proporcionen al entendimiento un ejercicio más a propósito para desarrollar sus facultades, para darles agilidad y soltura, que el estudio filosófico del lenguaje. Se ha creído sin fundamento que el aprendizaje de una lengua era exclusivamente obra de la memoria. No se puede construir una oración, ni traducir

> bien de un idioma a otro, sin escudriñar las más íntimas relaciones de las ideas, por decirlo así, de sus accidentes y modificaciones. No es tan desnuda de atractivos esta clase de estudios como piensan los que no se han familiarizado hasta cierto punto con ellos. En las sutiles y fugitivas analogías de que depende la elección de las formas verbales (y otro tanto pudiera decirse de algunas otras partes del lenguaje), se encuentra un encadenamiento maravilloso de relaciones metafísicas, eslabonadas con un orden y una precisión que sorprenden cuando se considera que se deben enteramente al uso popular, verdadero y único artífice de las lenguas. Los significados de las inflexiones del verbo *presentan desde luego un caos*, en que todo parece arbitrario, irregular y caprichoso; pero *a la luz del análisis*, este desorden aparente *se despeja*, y se ve en su lugar un sistema de leyes generales, que aún son susceptibles de expresarse en fórmulas rigurosas que se combinan y se descomponen como las del idioma algebraico[26] (énfasis nuestro).

La *luz* del análisis abstrae el orden superior –universal– del caos aparente en el uso particular de la lengua. De ahí la identificación de la gramática con la racionalidad, cuya forma óptima sería ese "idioma algebraico", es decir, purificado por la reflexión y distante de la "arbitrariedad" que distingue la oralidad iletrada. El uso (hablado) es irreflexivo, de ahí su tendencia al desorden. Por eso el *objeto* de la gramática, el uso, no puede ser propiamente su modelo. El modelo es la "costumbre uniforme y auténtica de la gente educada"[27]; la gente formada por las letras.

La oposición entre la oralidad y la escritura, entre la contingencia del uso espontáneo y la racionalidad del discurso, es clara en Bello: "En las notas al pie de las páginas llamo la atención a ciertas prácticas viciosas del habla popular de los americanos [...]"[28]. El habla popular era espontánea, es decir, externa a la estructura del discurso, y debía ser sometida, como toda instancia de lo natural, al orden del artificio. En el fondo, la autoridad del sujeto de la gramática se fundamenta en una noción de lo "popular" como naturaleza

"bárbara" y de la lengua "natural" como materia contingente que debía ser dominada por los medios de la racionalidad. Ante el "caos", ante la lengua en estado "natural", la gramática proyecta la transformación de su *materia prima* en *valor*. La gramática somete la lengua hablada al control de la escritura, así como en otras zonas de la ideología iluminista la tecnología condensaba el proyecto matriz de someter la materia prima natural al régimen de la productividad y del mercado.

A raíz del pensamiento gramatical de Bello se dio en Chile, a lo largo de los 1840, una ardiente polémica en la que intervino Sarmiento. Para Sarmiento, la gramática era una actividad "retrógrada", contradictoria al ideal de modernización. En uno de esos momentos populistas, cuya ambigüedad ya hemos discutido, señala Sarmiento:

> La soberanía del pueblo tiene todo su valor y su predominio en el idioma; los gramáticos son como el senado conservador, creado para resistir a los embates populares, para conservar la rutina y las tradiciones. Son, a nuestro juicio, si nos perdonan la mala palabra, el partido retrógrado, estacionario, de la sociedad habladora[29].

Posteriormente añade:

> Muy más de acuerdo hubiéramos andado en nuestra polémica, si hubiésemos definido bien nuestros principios filosóficos. Nosotros creemos en el *progreso*, es decir, creemos que el hombre, la sociedad, los idiomas, la naturaleza misma, marchan a la perfectibilidad, que por lo tanto es absurdo volver los ojos atrás, y buscar en un siglo pasado modelos de lenguaje, como si cupiese en lo posible que el idioma hubiese llegado a la perfección en una época a todas luces inculta, cual es la que citan nuestros antagonistas; como si los idiomas, expresión de las ideas, no marchasen con ellas; como si en una época de regeneración social, el idioma legado por lo pasado había de escapar a la innovación y a la revolución[30].

La defensa sarmientina de la autoridad popular es muy relativa. Ya vimos en la lectura del *Facundo* cómo a pesar del acercamiento a la fuente oral, la voz "confusa" del *otro* es sometida al orden de la escritura. En todo caso, los ataques de Sarmiento explican el tono frecuentemente defensivo de Bello, así como su insistencia en la importancia de la gramática (y el *saber decir*) en términos de ese mismo *progreso* que defendía Sarmiento. Para Bello la puesta en forma de la oralidad no era sólo un problema académico. En el mundo hispanoamericano era necesario controlar la oralidad para detener la tendencia a la dispersión lingüística. A Bello le aterrorizaba la posibilidad de que el español se fragmentara en múltiples dialectos y lenguas americanas, como había ocurrido con el latín tras la expansión y disolución del imperio:

> El mayor mal de todos, y el que, si no se ataja, va a privarnos de las inapreciables ventajas de un lenguaje común, es la avenida de neologismos de construcción que inunda y enturbia mucha parte de lo que se escribe en América, y alterando la estructura del idioma, tiende a convertirlo en una multitud de dialectos irregulares, licenciosos, bárbaros; embriones de idiomas futuros, que durante una larga elaboración reproducirían en América lo que fue la Europa en el tenebroso período de la corrupción del latín[31].

Ese terror iluminista al exterior de la estructura totalizante no es necesariamente una fuerza conservadora, como argüía Sarmiento. Bello defiende la unidad de la lengua en función del proyecto de incorporar los territorios dispersos de América al orden del mercado, que buscaba sistematizar su dominio:

> Nuestra América reproducirá dentro de poco la confusión de idiomas, dialectos y jerigonzas, el caos babilónico de la edad

> media; y diez pueblos perderán uno de sus vínculos más poderosos de fraternidad, uno de sus más preciosos instrumentos de correspondencia y comercio[32].

Y "a proporción de la fijeza y uniformidad que adquieren las lenguas, se disminuye una de las trabas más incómodas a que está sujeto el comercio entre los diferentes pueblos [...]"[33]. De ahí que el *saber decir* que la gramática explicita y enseña no fuera un discurso propiamente tradicional; su función es orgánica al impulso modernizador, a la voluntad de incorporar la dispersión americana al orden, en este caso, mercantil. Más aún, esa función modernizadora de la gramática empalma con el proyecto de consolidar la vida pública que, como vimos antes, era un núcleo generador de la escritura en Sarmiento. Para Bello, si continuaba la dispersión del español en América,

> Chile, el Perú, Buenos Aires, México, hablarían cada uno su lengua, o por mejor decir, varias lenguas, como sucede en España, Italia y Francia, donde dominan ciertos idiomas provinciales, pero viven a su lado otros varios, oponiendo estorbos a la difusión de las luces, a la ejecución de las leyes, a la administración del Estado, a la unidad nacional. Una lengua es un cuerpo viviente: su vitalidad no consiste en la constante identidad de elementos, sino en la regular uniformidad de las funciones que éstos ejercen, y de que proceden la forma y la índole que distinguen al todo[34].

Tras la metáfora de la lengua-cuerpo se sugiere ahí otra más significativa para nosotros: la lengua tiene "funciones uniformes" –al menos esa sería su condición ideal– como el Estado. En efecto, para Bello la unidad de la lengua, así como potencia la integración mercantil, también es una condición de posibilidad de la consolidación del Estado nacional.

En Bello, la lengua nacional –regulada por las letras– más que un instrumento suplementario para la transmisión pasiva de los

contenidos de la ley, traza el mapa donde se escriben los límites y las jerarquías del territorio estatal, donde la entonación de la "barbarie" idealmente sería dominada por el rigor de la ley. En esa lengua purificada, racionalizada y administrada por la gramática, los sujetos se moverían en el espacio de la ley, sometidos a la estructura de la sociabilidad instituida por el orden de la letra y el poder de los letrados[35].

Notas

1 D. F. Sarmiento, *Civilización y barbarie. Vida de Facundo Quiroga* (Madrid: Editora Nacional, 1975), p. 220.

2 J. A. Saco, *La vagancia en Cuba* (1832) (La Habana: Cuadernos de Cultura, 1946), p. 50.

3 J. de la Luz y Caballero, *Elencos y discursos académicos,* edición de Roberto Agramonte (La Habana: Editorial de la Universidad, 1950), p. 440. El texto es de los 1840.

4 Sobre el proceso de la relativa pacificación chilena, cfr. Tulio Halperin Donghi, *Historia contemporánea de América Latina* (Madrid: Alianza Editorial, 1969), pp. 204-206; y Marcos Kaplan, *Formación del Estado nacional en América Latina* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1969).

5 Para Weber, el Estado moderno se constituye como el "monopolio del uso legítimo de la fuerza física en un territorio determinado". Esa centralización de la violencia a la vez genera la autonomía relativa del Estado de las personas o intereses regionales en el territorio. Weber añade: "En todas partes el desarrollo del Estado moderno se inicia a través de la acción del príncipe. Es él quien abre el camino a la exploración de los detentores autónomos y 'privados' del poder [...] El proceso es de un paralelismo similar al desarrollo de la empresa capitalista a través de la exploración gradual de los productores independientes. Al final el Estado moderno controla todos los medios de organización política [...]". "La política como profesión", en *Ciencia y política*, traducción de J. C. Torre (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980), p. 72.

6 En Bello, inclusive, hay índices bastantes claros de *profesionalización*, es decir, de la representación del saber como trabajo productivo con cierta especificidad económica. Bello fue uno de los primeros intelectuales latinoamericanos en reflexionar seriamente sobre los derechos de autoría. Publicó dos textos sobre los "Derechos de autores" en que defendía la legislación –la racionalización– de la propiedad intelectual: "¿Propiedad de qué especie?". La mueble probablemente. Es decir

que la pena de los que contravienen la ley, violando la propiedad literaria, sería la misma que la legislación vigente impone al hurto. Pero esto es todavía demasiado vago. La ley, a nuestro juicio, debería proponerse, a la par que la vindicta pública, la indemnización de la persona perjudicada. (A. Bello, "Derecho de autores", en *Antología*, edición de Pedro Grases, Barcelona: Seix Barral, 1978, p. 218). El concepto de *originalidad*, que para Bello es la variable determinante del valor económico de la obra "literaria" (en el sentido amplio, premoderno), es muy anterior al XIX. Lo significativo en Bello es su proyecto de legislar e institucionalizar ese concepto. En ese sentido, Bello anticipa la lucha de la profesionalización y racionalización de la propiedad intelectual (ya específicamente literaria), que intelectuales como J. Martí, Rubén Darío o Miguel Cané llevarían a cabo casi medio siglo después.

7 A. Bello, "Establecimiento de la Universidad de Chile" (1842), en *Obras completas, Opúsculos literarios y críticos* (Santiago de Chile, 1881-1892), p. 278.

8 A. Bello, "Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile" (1843), en *Obras completas. Opúsculos literarios y críticos*, p. 313.

9 J. F. Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (París: Les Editions de Minuit, 1979), p. 46. La traducción de la cita es nuestra.

10 A. Bello, "Establecimiento de la Universidad de Chile", p. 279.

11 A. Bello, "Discurso pronunciado en la instalación", p. 312.

12 *Ibíd*, p. 308.

13 *Ibíd*, p. 307.

14 J. A. Saco, *La vagancia en Cuba*, p. 43. Para Saco, sin embargo, la exclusión del trabajo manual tenía resultados peligrosos en Cuba: dada la depreciación de las tareas manuales entre los blancos, los negros tenían control sobre la base productiva de la sociedad. La paradoja es significativa: si bien se defendía la exclusividad de las actividades "altas", a la vez se reconocía en los trabajadores el

soporte de la productividad; de ahí que los negros, los "otros", para Saco, tuvieran demasiado poder.

15 A. Bello, "Discurso pronunciado en la instalación", p. 314.

16 En Bello, la "disciplina moral" (proveída por el estudio de las letras) es corolario del concepto del buen ciudadano, sujeto de la ley. Como señala P. Bürger, sobre la Ilustración francesa, no se trata de la literatura como *reflejo* de las normas morales del nuevo orden burgués, sino de su producción y formalización de normas de comportamiento: 'As philosophical critique, literature examines the claim to validity of norms; as *belles letres* it promotes the internalization of norms.' ("Literary Institution and Modernization", *Poetics,* 12, 1983, p. 425). También véase "La heterogeneidad peligrosa" de J. Franco sobre literatura como "modelo de comportamiento" en Fernández de Lizardi, *Hispamérica* (34-35), 1983, pp. 3-34.

17 A. Bello, "Discurso en el aniversario de la Universidad de Chile en 1848", en *Obras. Opúsculos literarios y críticos*, p. 366.

18 Sarmiento: "En un país nuevo, donde se llevan a cabo todo tipo de progresos, en vez de letrados y doctores el pueblo necesita hombres preparados para la industria." Citado por H. Shutter, *The Development of Education in Argentina, Chile and Uruguay* (Chicago: The University of Chicago, 1943), p. 59. J. A. Saco, en *La vagancia en Cuba*, declaraba: "Cuando pido la sustitución de nuevas cátedras a las inútiles existentes, no es con la mira exclusiva de formar sabios [...] Lograríase esto, estableciendo con preferencia cátedras de aquellas ciencias que sean más análogas a la condición actual y prosperidad futura de la isla de Cuba: enseñándolas, no en abstracto, [...] sino con aplicación a ciertos ramos particulares, y despojándolas de todas las cuestiones inútiles que atormentan el espíritu, y del lujo que sólo sirve para brillar en las aulas y academias." (p. 91).

19 En Eugenio María de Hostos, posterior a Bello y a Sarmiento, comprobamos un grado más avanzado de la *racionalización* del discurso pedagógico. En el discurso de Hostos ya no opera una noción de las Bellas Letras o del "saber decir" como dispositivo de autorización de la enseñanza. La racionalización, en ese periodo posterior, positivista, desplaza las letras de su rol central en la educación. Véase, sobre todo, "El propósito de la Normal" de Hostos (1884), en que insiste en la educación científica y en la preparación de maestros especializados. En Hostos aún opera la retórica del mundo americano como "anarquía" y "caos": "La anarquía, que no es un hecho político, sino un estado social, estaba en todo, como estaba en las relaciones jurídicas de la nación; y estuvo en la enseñanza y en los instrumentos personales de la enseñanza. Para que la República convaleciera, era absolutamente indispensable establecer un orden racional en los estudios, un método razonado en la enseñanza [...]" (en *Antología*, prólogo de P. Henríquez Ureña, ed. de E. C. Hostos, Madrid, 1952, p. 143). Pero ya en Hostos, al contrario de Bello, la pedagogía es una respuesta a la barbarie diferenciada de las Bellas Letras. Como señala P. Henríquez Ureña, en el "Prólogo" a esa edición, Hostos "resueltamente destierra de su república interior a los poetas si no se avienen a servir, a construir, a levantar corazones" (p. 19). En el "Prólogo" (1873) a la segunda edición de uno de sus pocos escritos literarios, la novela *La peregrinación de Bayoán* (1863), Hostos habla de los literatos (ahora *negativamente* especificados) como "vagabundos de la fantasía", "corruptores de la sensibilidad", "corruptores de la razón", y "peligrosas influencias sociales". Y señala que las letras son "el ejercicio de los ociosos". Registra así cómo la literatura, ya en los 1870, comienza a diferenciarse de la racionalidad, hecho ya definitorio de la ideología estética en Martí a comienzos de los 80.

20 A. Bello, "Discurso en el aniversario de la Universidad de Chile en 1848", p. 365.

21 Aun para el Hostos de *La peregrinación de Bayoán,* hacer literatura era un modo de adquirir autoridad *pública.* En ese mismo "Prólogo" de 1873, en que se disculpa de su ejercicio fuera del discurso "racional", Hostos señala: "El juicio público [...] era lo que yo necesitaba. [...] [Lo] necesitaba para autorizar mi entrada en la vida activa, en la propaganda penosa, en la lucha difícil en que ansiaba comprometerme". Y adelante añade que a la obra "debo en gran

parte la autoridad de mi palabra en mi país" (en *La peregrinación de Bayoán* [San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1970], pp. 36 y 42, respectivamente). Esa búsqueda de autoridad y poder público mediante las letras es también un tema en la novela.

22 Así explica M. Foucault la importancia del saber decir en la *episteme* clásica: "Saber es hablar como se debe y como lo prescribe la marcha del espíritu [...] Las ciencias son idiomas bien hechos, en la medida misma en que los idiomas son ciencias sin cultivo. Así, pues, todo idioma está por rehacer, es decir, por explicar y juzgar a partir de este orden analítico que ninguno de ellos sigue con exactitud; y por reajustar eventualmente a fin de que la cadena de los conocimientos pueda aparecer con toda claridad, sin sombras ni lagunas. Así, pertenece a la naturaleza misma de la gramática el ser prescriptiva, *no porque quiera imponer las normas de un lenguaje bello*, fiel a las reglas del gusto, sino porque *refiere la posibilidad radical de hablar al ordenamiento de la representación". Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (1966), traducción de E. C. Frost (México: Siglo XXI, 1976), p. 92 (énfasis nuestro).

23 Saco, *La vagancia en Cuba*, pp. 50-51.

24 A. Bello, "Gramática castellana", en *Obras completas* (Caracas, 1951), p. 321.

25 Para Bello, como para Sarmiento, la carencia de escritura y literatura es un rasgo distintivo de la barbarie. La literatura, entonces, diferenciaba a América Latina de África y Asia. En *La ciudad letrada*, particularmente en el capítulo titulado "La ciudad escrituraria", Rama muestra la importancia de la oposición a la oralidad como uno de los mecanismos de autoridad de los letrados. Asimismo, estudia el caso excepcional de Simón Rodríguez como un intelectual que ataca la exclusividad "escrituraria".

26 A. Bello, *Obras completas* (Caracas), V, pp. 6-7.

27 A. Bello, Prólogo ("El castellano en América"), *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* (París: Andrés Blot, 1925), p. ix.

28 "El castellano en América", p. vi.

29 D. Sarmiento, "Ejercicios populares de la lengua castellana" (1842), reproducido en *Sarmiento en el destierro* (Buenos Aires: M. Gleizer, 1927), p. 50.

30 D. F. Sarmiento, "¡Raro descubrimiento!" (1842), en *Sarmiento en el destierro*, p. 97.

31 A. Bello, "El castellano en América", "Prólogo" a la *Gramática*, pp. vii-viii.

32 A. Bello, "Discurso de instalación de la Universidad", p. 315.

33 A. Bello, "Gramática castellana", *Obras completas* (Caracas), V, p. 175.

34 "El castellano en América", "Prólogo", a la *Gramática*, p. viii.

35 N. Poulantzas señala que es el Estado moderno "el que ha sistematizado, si no descubierto, la gramática y la ortografía, erigiéndolas en redes del poder": "Este discurso [del Estado] debe ser siempre *comprendido* y *escuchado*, aunque no deba serlo de modo unívoco y por todos: no basta con que sea pronunciado de manera cabalística. Ello supone, a través de los diversos códigos discursivos, un supercódigo estatal, marco referencial de homogeneización de los segmentos discursivos y de los aparatos que los transmiten. Este supercódigo es inculcado, por destilación calculada, al conjunto de los sujetos. Es la unificación de la lengua que instaura el Estado capitalista, produciendo la *lengua nacional* y aplastando las otras." *Estado, poder y socialismo*, traducción de F. Claudin (México: Siglo XXI, 1979), p. 64. Para Poulantzas, la relación entre la lengua nacional y la consolidación del Estado no es meramente instrumental: "La constitución de la nación moderna reside, finalmente, en la relación entre el Estado moderno y la lengua. Baste con indicar, simplemente, que la construcción por el Estado moderno de una lengua nacional no se reduce ni al problema del uso social y político de esta lengua, ni al de su normativación y reglamentación por el Estado, ni al de la destrucción de las lenguas dominadas en el seno del Estado-nación que implica. La lengua nacional es una lengua profundamente reorganizada por el Estado en su estructura misma" (p. 137). Véase también M. de Certeau *et. al., Une politique de la langue: La Révolution française et les patois* (París: Editions Gallimard, 1975).

III. Fragmentación de la república de las letras

En los capítulos anteriores vimos cómo en el campo intelectual previo a Martí la racionalización del trabajo, incluso la subdivisión del saber general en discursos con sujetos y modos de representación diferenciados, era fundamentalmente un proyecto. La modernización era una utopía proyectada por el grado de formalidad que proveía la escritura en un mundo carente (aunque ya deseante) del saber científico, propiamente moderno, y donde ya se sospechaba el peligro de la dependencia de los países monopolizadores de ese saber. En la república de las letras, la escritura se autorizaba extendiendo su dominio sobre la contingencia y anarquía del mundo representado en un sistema, en que representar era ordenar el "caos", la "oralidad", la "naturaleza", la "barbarie" americana. Así, entre las letras y el proyecto modernizador, que encontraba en la escritura un modelo de racionalidad y un depósito de formas, había una relación de identidad, no simplemente de "reflejo" o semejanza.

La ciudad –emblema de esa modernidad deseada– era un lugar virtual, del porvenir: *Futuram civitatem inquirimus*, afirma Luz y Caballero[1]. Y añade: "Sí, señores, en el porvenir, pues aunque por mis años soy hombre de lo pasado, por mis esfuerzos y aspiraciones vivo en lo futuro y para lo futuro" (p. 427). Ser del pasado, inscribirse en una tradición que comienza a objetivarse, y proponer el cambio, incluso radical, con una esperanza ciega en lo "futuro": la autorrepresentación de Luz bien puede leerse como una consigna de la visión teleológica que orienta a los patricios modernizadores latinoamericanos. En esa modernidad futura y deseada, señala Luz,

> la *división del trabajo* [sería] el móvil principal de los adelantamientos industriales y científicos de este siglo esencialmente mejorador. Sin duda que ha obrado prodigios la subdivisión del trabajo particularmente en la soberbia Albión, y acaso entre las inmensas ventajas que ha acarreado, ninguna más provechosa a la causa de las ciencias como la de haber atacado de frente y servido de correctivo al *enciclopedismo* que ha invadido la educación moderna[2].

Para Luz, el "futuro" tenía su geografía particular. Hablar desde Cuba era situarse en un "pasado" cuyo "futuro" ya había sido actualizado en Inglaterra o EUA. La mirada del intelectual, puesta en ese "futuro", garantizaba la corrección de una tradición deficiente. Luz no prevé que cuando se diera esa división del trabajo, cuando el enciclopedismo estallara y se fragmentara en múltiples campos de inmanencia, especializados, su propio tipo de autoridad perdería su lugar privilegiado en la vida pública.

Esa relación con la tradición y con la modernidad cambiará radicalmente en Martí y el fin de siglo, en el interior de un sistema cultural en el que la literatura problematiza su relación con la voluntad racionalizadora, legitimándose en función de la defensa de una "tradición" que a veces inventa, y como crítica del

proyecto modernizador, que a su vez ha desarrollado sus propios aparatos discursivos, emancipándose de las letras y los letrados tradicionales.

En este capítulo nos proponemos ver cómo comienza a desautorizarse el *saber decir*, y cómo se fragmenta, en el último cuarto de siglo, el campo de la república de las letras. El capítulo tiene tres partes: primero quisiéramos ver, aunque sea en términos generales, cómo se transforma el lugar de las letras en la educación, a medida que ésta se autonomiza de la autoridad externa, sobredeterminante, de la retórica; luego exploraremos el cambio en la relación entre la política, el discurso literario y el escritor, incluso (y sobre todo) en Martí, que con M. González Prada *parecería* ser de los últimos escritores "públicos", más cercano a la hibridez de Sarmiento que a la "pureza" literaria de Darío. Intentaremos ver algunos índices del desprendimiento de las letras de las instituciones que hasta entonces habían garantizado su autoridad social; desprendimiento (o "crisis") presupuesto por la emergencia de la literatura como discurso moderno.

Literatura y educación

Es revelador el cambio que sufre el lugar de las letras en la educación en las últimas décadas del siglo pasado. Recordemos que para Bello las letras, más que un discurso autónomo, eran un dispositivo de formalización y distribución de conocimientos heterogéneos:

> La propagación del saber es una de sus condiciones más importantes, porque sin ellas las letras no harían más que ofrecer unos puntos luminosos en medio de las densas tinieblas[3].

De ahí que las letras fueran un elemento estructurador de la educación. La Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile estaba encargada de la formación de los maestros[4]. Aunque

el estudio de las letras, significativamente, ya en Chile en 1842 se encontraba autonomizado de la Facultad de Derecho, aún preparaba para la "propagación del saber", bajo el crédito general del *saber decir*, sin una metodología pedagógica precisa. En respuesta a ese rol paradigmático de las letras en la educación, intelectuales como Alberdi, Sarmiento o Luz y Caballero lanzan su crítica al "enciclopedismo", proponiendo un régimen de especialización riguroso y práctico, bastante antes del fin de siglo. Pero aún esas críticas, generadas por un notable pragmatismo, no se articulan desde un discurso propiamente pedagógico.

Hacia la década de los ochenta, el cambio del lugar de las letras en la educación comienza a ser efectivo. En cuanto a esto, la situación de Eugenio María de Hostos, fundador de la Escuela Normal de la República Dominicana (1880), resulta ejemplar. En el momento en que el positivismo comenzaba a ser la ideología rectora de la educación en muchas zonas del continente, Hostos insistía en la racionalización de la pedagogía, atacando tanto los vestigios de educación religiosa como el *saber decir* enciclopedista.

Antes de señalar algunos rasgos del discurso pedagógico en Hostos, conviene referirse a la trayectoria de su desarrollo intelectual. En varios sentidos, Hostos constituye un contrapunto de la emergencia del literato finisecular. Como en Martí, González Prada, Gutiérrez Nájera o Eugenio Cambeceres, el trabajo intelectual de Hostos comienza por las letras. A diferencia de ellos, sin embargo, voluntariosamente Hostos evitará la literatura. En el mismo trabajo sobre la lengua, su escritura rigurosamente buscará obliterar cualquier marca literaturizante, cualquier registro del *estilo*, medida del nuevo valor literario ya a partir de Martí.

El primer trabajo de Hostos, sin embargo, fue una novela, *La peregrinación de Bayoán* (1863), escrita en forma de diario íntimo, modo del cual Hostos, incluso durante su fervor positivista, nunca se alejó[5]. Tras un indigenismo superficial, la novela más bien traza el itinerario del deseo de un joven escritor antillano.

Itinerario del deseo de inscribirse, mediante la escritura, en el espacio de la "publicidad", de la *polis*, en la metrópoli española, con el fin último, afirma a menudo Bayoán, de contribuir a la independencia de su isla, Puerto Rico. Escribir, en *La peregrinación*, es un modo de asumir autoridad, un modo de llegar al poder que consigna la palabra en la república de las letras:

> Yo veía que la conquista de un nombre literario es la conquista de un poder. El poder que me hacía falta para servir inmediatamente a mi país, olvidado, vejado, encarnecido.
>
> El juicio público [...] era lo que yo necesitaba [...], lo necesitaba para autorizar mi entrada en la vida activa, en la propaganda penosa, en la lucha difícil en que ansiaba comprometerme [...][6].

Estas palabras del prólogo de Hostos a la segunda edición de la novela en Chile, en 1873, registran la estrecha relación entre las letras y la política que domina hasta la década de 1870. No obstante, el prólogo representa tal concepto de literatura como algo del pasado. En ese mismo prólogo Hostos señala que *La peregrinación* "es el único de mis trabajos literarios que contemplo con orgullo y puedo leer sin la tristeza piadosa que tengo para las obras de imaginación" (p. 18). Ese prólogo es una especie de manifiesto en que Hostos decididamente se declara en contra de su propia formación, en favor de los "hombres lógicos":

> Hay en el mundo demasiados artistas de la palabra, demasiados adoradores de la forma, demasiados espíritus vacíos que sólo a la ley de las proporciones saben obedecer, y yo no quería ser uno de tantos habladores que, en tanto que llenan de palabras sonoras el ámbito en que se mueven, son radicalmente incapaces de realizar lo que más falta hace en el mundo: hombres lógicos (p. 22).

"Artistas de la palabra", "adoradores de la forma" y de la "proporción": ¿no son estos algunos de los rasgos que los literatos finiseculares, particularmente los modernistas, asumen como propios en sus insistentes autorreflexiones, en su discurso especificador? La diatriba de Hostos paradójicamente va consolidando, negativamente, un sujeto *literario*. En oposición a ese sujeto se produce el "hombre lógico", en tanto agente de los nuevos discursos, propiamente modernos, de la racionalidad. El "hombre lógico" es así contemporáneo del *otro* que posibilita su consolidación; *otro* que el "hombre lógico" irá reificando, limitando, en el territorio de "lo tradicional" e "inútil", de lo externo a la disciplina que exige la racionalización.

Es significativa la inscripción del "yo" en la cita anterior: "y yo no quería ser uno de tantos habladores". La conjunción, ahí, marca una disyuntiva en la que el sujeto se consolida y afirma mediante su enfático desprendimiento de "ellos", los "artistas de la palabra". El procedimiento vuelve a operar en la siguiente cita: "Las letras son el oficio de los ociosos o de los que han terminado ya el trabajo de su vida, y yo tenía mucho que trabajar" (p. 25). Ese "yo" que atraviesa a Hostos es producto de un corte que opone radicalmente la actividad de las letras a la racionalidad. "Ellos" son los "vagabundos de la fantasía" (p. 18), "corruptores de sensibilidad" (p. 18), "peligrosas influencias sociales" (p. 19), "corruptores de la razón" (p. 19).

Por cierto, no era la primera vez que en América Latina el escritor –sobre todo el poeta– se consideraba "vagabundo de la fantasía". Ya Bello anticipa la sospecha de que ciertos modos de escritura –particularmente la poesía, que relaciona con el erotismo– corrían el riesgo de desbordar los límites de la racionalidad y la sociabilidad[7]. Pero según comprobamos en su lectura correctora de la poesía del cubano J. M. Heredia, para Bello era aún posible concebir la elocuencia, "las leyes de un gusto severo", como un modo de controlar y disciplinar los peligros de la "espontaneidad" imaginativa[8]. Para Hostos, en cambio, la racionalidad

del "hombre lógico" no depende del *saber decir*, sino que erige la ciencia en paradigma, tanto por su rigor metodológico como por su aplicabilidad.

Y, por el reverso del "hombre lógico", ahí también se proyecta la emergencia de un espacio literario en una dialéctica que distancia a la literatura del sistema anterior de las letras, aún dominado por la voluntad racionalizadora. Por eso, es válido pensar al *Ismaelillo* (1882) de Martí como uno de los núcleos generadores de la modernización literaria. Esto no sólo por su trabajo sobre la lengua, que por cierto opera como reescritura de formas notablemente tradicionales, sino porque su enunciación poética se produce desde un campo discursivo ya diferenciado de los discursos disciplinados de la racionalización. El *Ismaelillo* presupone *otro* saber –el del "niño", el de la visión, a veces onírica– como lugar de lo específicamente imaginario, ligado al ocio, que ahí es considerado como "refugio" de una racionalización que "espanta". Desde esa zona excluida y a la vez creada por la racionalización, habla el nuevo sujeto literario, enunciando frecuentemente el ideal de la informalidad, de la indisciplina, y a veces, incluso de la transgresión y la locura. No aceptamos, en abstracto, la radicalidad de ese saber *otro*. Por ahora sólo nos interesa señalar su oposición distintiva a la racionalización de la que, paradójicamente, es producto. Martí: "Una tempestad es más bella que una locomotora"[9]: el sujeto literario habla cuando se detiene el transporte, presuponiendo la catástrofe de la racionalidad, cuyo aparato exclusivo, sin embargo, ha generado esos nuevos "márgenes".

Históricamente, entonces, el ámbito alternativo de la literatura moderna (no por casualidad identificada, en los ochenta, con la poesía, el primer modo que se desprendió de la vida "práctica")[10] no fue inventado por los poetas o literatos ya especializados. El mismo ímpetu de la racionalización, cancelando la autoridad de las letras, generó, por *exclusión*, ese espacio devaluado por Hostos, donde sin embargo iría emergiendo un sujeto literario; sujeto que erige su voz por el reverso –y como crítica– de la

racionalización, su voz cargada de valor "espiritual" precisamente en un mundo ya desencantado y mercantilizado. De ahí que la "crisis" de la literatura que enunciaron Martí y sus contemporáneos fuera sumamente relativa, al punto de constituir un dispositivo de legitimación y proliferación: la cancelación del *saber decir* y de la autoridad del sistema anterior de las letras, más que una crisis de la literatura, representó la condición de posibilidad de su emergencia y de su autonomización, en tanto discurso paradójicamente moderno, generado por la racionalización, aunque autorizado como crítica de la misma. Habrá luego que ver cómo ese "margen" de la literatura, al menos en América Latina, no siempre fue, en la práctica, permitido: su crítica a la modernización le permitiría ampliar, a partir del 98, su influencia sobre la vida pública, cuando la literatura, precisamente por su reclamo de autonomía del poder económico, se convertiría en el dispositivo básico de una ideología antiimperialista, definiendo el "ser" latinoamericano por oposición a la modernidad de "ellos": EUA o Inglaterra.

En la década de los ochenta, sin embargo, ese poder de la marginalidad no tenía sólidas bases institucionales. Aunque ambos campos emergen correlativamente –en el juego de definiciones y exclusiones que instaura la racionalización– institucionalmente se encuentran, no cabe duda, jerarquizados. El "hombre lógico" dominará en la educación que también se irá modernizando, relevando a la familia de las tareas públicas, y oponiéndose tanto a la Iglesia, que aún recordaba su antiguo dominio sobre el "saber", como al enciclopedismo de los letrados iluministas. Ese es el doble frente de lucha que confronta Hostos en "El propósito de la Normal" (1884), discurso que pronunció en Santo Domingo en el instituto pedagógico que había fundado en 1880:

> ¿Habríamos de ir a reestablecer la cultura artificial que el escolasticismo está todavía empeñado en resucitar? ¿Habríamos seguido debiendo a esa monstruosa educación de la razón humana [...]? [...] ¿Habríamos de buscar, en la dirección que el Renacimiento

> dio a la cultura moral e intelectual, el modelo que debíamos seguir? No estamos para eso. Estamos para ser hombres propios [...], hombres útiles en todas las actividades de nuestro ser, y no hombres pendientes siempre de las formas que en la literatura y en las ciencias griegas y romanas tomaron las necesidades [...]. Estamos para pensar, no para expresar[11].

Ahí es evidente la crítica al concepto de las letras y de la educación de Bello (con el cual Hostos, a raíz de su residencia en Chile, sin duda estaba familiarizado). En Bello no hay disyunción entre pensar y expresar: el *saber decir*, el dominio sobre la expresión, es la condición de la actividad raciocinante, sobredeterminando incluso la distinción entre una "buena" o "mala" idea, así como entre un "buen" o "mal" ciudadano.

En cambio, Hostos propone "una enseñanza verdadera: la que se desentiende de los propósitos históricos, de los métodos parciales, de los procedimientos artificiales, y atendiendo exclusivamente al sujeto del conocimiento, que es la razón humana, y al objeto de conocimiento, que es la naturaleza, favorece la cópula de entrambas" (pp. 147-148). Hostos propone una educación *científica*, según también comprobamos en "La educación científica de la mujer", donde insiste en la necesidad de controlar y dominar la imaginación que su discurso *reifica* en la mujer o en los poetas, a tal efecto[12]. La imaginación –atributo femenino– es para Hostos peligrosa, propensa a la *barbarie*.

Es necesario señalar que Hostos sigue operando en el interior de la retórica iluminista y modernizadora cuya figura matriz es la antítesis civilización/barbarie. Sigue operando en el interior de un discurso sobre (y desde) América Latina como lugar del caos; representación, en último término, basada en la idea de un orden que se presupone realizado *afuera*: América Latina como *carencia* de la modernidad que define positivamente a Europa o EUA. Y la educación, como para los patricios iluministas, podía extender el dominio de la "civilización", incorporando a la "barbarie":

> La anarquía, que no es un hecho político, sino un estado social, estaba en todo, como estaba en las relaciones jurídicas de la nación; y estuvo en la enseñanza y en los instrumentos personales e impersonales de la enseñanza [...] Era indispensable formar un ejército de maestros que, en toda la República, militara contra la ignorancia, contra la superstición, contra el cretinismo, contra la barbarie ("El propósito de la Normal", p. 143).

Como Sarmiento o Bello, Hostos postula el sometimiento del "exterior" bárbaro al "orden" del discurso. Sin embargo, el "interior" mismo, el espacio estructurado del discurso, ha sido transformado, estallando la voluntad racionalizadora –y la escritura– en diferentes zonas formadas a veces por autoridades conflictivas. Y sobre todo, Hostos no acepta el carácter indiferenciado y múltiple del letrado tradicional:

> Los patriotas por excelencia que habían querido completar con la restauración de los derechos de la patria [...]: o sus beneméritos esfuerzos se anulaban en la confusión de las pasiones anárquicas o la falta de un orden y sistema impedía que fructificara por completo su trabajo venerado (p. 142).

En cambio, Hostos propone una educación con "orden racional en los estudios, (y) un método razonado en la enseñanza" (p. 143). A diferencia del campo intelectual anterior, en Hostos el acceso al orden de la escritura no garantiza la autoridad del enunciado didáctico. La educación se modernizaba a la par que expandía, en tanto aparato ideológico de los Estados ya consolidados, su dominio en las nuevas naciones. Y, con ese movimiento, se desprendía de la autoridad exterior del *saber decir*, autonomizando su campo y generando un *método* específicamente pedagógico, con normas inmanentes de validación. En Hostos las figuras de la retórica modernizadora continúan operando, aunque no son

enunciadas desde los mismos campos institucionales, desde la relativa indiferenciación de la república de las letras.

* * *

Se trata, en parte, de la profesionalización de los maestros, que para muchos modernistas serían otra figura-límite del sujeto literario. Pero más importante que esa profesionalización, proyectada por Luz y Caballero veinte años antes, lo fundamental es la constitución de un *campo discursivo* específicamente pedagógico, que posibilita el habla de los nuevos "profesionales". Ese discurso pedagógico, dominado por una ideología positivista (casi siempre más pragmática que su instancia en Hostos), le negaría al emergente sujeto literario una posición en el aparato escolar, obstaculizando el desarrollo de la literatura como disciplina académica hasta la primera década de los 90. Esto se debía a la aún vigente identificación de la literatura –en el exterior del campo literario– con el sistema tradicional de las Bellas Letras y con la retórica, cuya autoridad general y su "aplicabilidad" imprecisa ya estaban radicalmente desacreditadas.

En cuanto a la falta de autoridad del sujeto literario en la educación finisecular, conviene recordar el proceso de constitución, sumamente tardío, de los departamentos literarios en América Latina. En México, por ejemplo, los primeros cursos propiamente literarios no lograron instituirse hasta 1912 en la Facultad de Humanidades de la Escuela de Altos Estudios[13], después de la desautorización del positivismo (ideología del porfiriato) en los primeros años de la Revolución. En la Argentina, tras varios intentos frustrados, los primeros cursos de literatura, separados del currículo de derecho, no lograron continuidad hasta después de 1896.

Detengámonos, brevemente, en la historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires[14]. Tras el período rosista, la universidad es reconstruida en la década de 1860, bajo la rectoría de Juan María Gutiérrez (1861-1873). El

estudio de las letras vuelve a ser importante en el interior de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, aunque no es hasta 1874, bajo la rectoría de Vicente Fidel López, que se intenta crear una "Facultad de Humanidades y Filosofía". La Facultad proyectaba ofrecer grados superiores en letras, categoría que aún se encontraba supeditada a los estudios clásicos, y que tenía muy poco que ver con el concepto de literatura-estética que comenzaría a operar en esa década, fuera de la universidad[15]. Enraizado en el concepto ya desacreditado de las Bellas Letras (que epitomizaba el mismo V. F. López), el proyecto de la facultad fracasa aquel mismo año.

En 1881 vuelve a intentarse la organización de la Facultad, contando ya con algunos filólogos especializados. El intento, frustrado en 1883, se proponía instituir cursos de historia y literaturas hispanoamericanas, incluyendo materias de la cultura nacional, que así comienza a reificarse en un objeto de reflexión y estudio.

En 1888, asumiendo nuevamente el proyecto de la organización, Norberto Piñero y Eduardo L. Bidau, secretarios de la universidad, señalan:

> Se repite que la Facultad de Filosofía y Letras es una superficialidad, no responde a un fin práctico y se opone a las tendencias del país –porque alejaría fuerzas de la industria y demandaría gastos crecidos para inutilizar un número de hombres, que se hallarían desorientados, fuera del movimiento general de la sociedad–; porque el porvenir y la grandeza de la Nación está en los ferrocarriles, en la colonización de las tierras, en el cultivo a grande escala [...]
> He ahí, sintéticamente, los argumentos exhibidos de diferentes modos contra el estudio de la filosofía y de las letras en una Facultad especial.
> Precisamente, porque la riqueza, los bienes de fortuna, las industrias, el anhelo de la opulencia y los negocios se desarrollarían [...] es necesario difundir los altos conocimientos filosóficos, las artes

> y las letras, para que los caracteres no se rebajen y no miren, como el propósito supremo, la acumulación de intereses materiales[16].

Podríamos leer esta historia, no simplemente como un documento transparente, estrictamente referencial de la situación de la literatura en la universidad, sino como un texto que en su misma disposición documental o descriptiva presupone la autoridad diferenciada de la literatura y su emergencia en la educación. Encontramos ahí, nuevamente, la oposición entre la literatura y la modernización, aunque ahora con signo inverso al que tenía en Hostos; lo que indica que, ya en 1888, la literatura tenía cierto espacio en el aparato escolar. La distancia entre el sujeto y los emblemas de la modernización ("industria", "utilidad", "ferrocarriles", "colonización de tierras") es notable. Distancia reveladora si recordamos que se trata de una historia producida por la misma burocracia universitaria.

En oposición a los "intereses materiales", se propone en ese texto el estudio compensatorio de la literatura en función de su capacidad moralizadora. Se anuncia así, mediante una retórica ya cristalizada, la defensa de lo estético en la educación que constituirá el arielismo:

> Con perfecta razón no se cree ya (o se cree muy poco) en los efectos moralizadores de la instrucción común, de la instrucción media y de la instrucción profesional, porque entonces la instrucción es un instrumento que, ora puede emplearse en el bien, ora en el mal; pero la instrucción superior, cuando no tiene otro objetivo que sí misma, cuando se trata de la ciencia por la ciencia y *del arte por el arte*, cuando se la busca por amor a la verdad y la belleza, moraliza evidentemente. Es que, en tal caso, forma un sentimiento, ha dejado de ser un *utensilio* para convertirse en un *objeto de arte.*
> Son muy escasos, constituyen apenas una *reducidísima clase escogida, los amantes desinteresados* de lo bello y lo *verdadero* [...] Sin

embargo, ¡qué importa!, la ventaja de aumentarlos o de formar entre nosotros esa clase, no es menos real (p. 121, énfasis nuestro).

El "desinterés" del "arte por el arte", claro está, no debe confundirse con una postura asocial. El "desinterés", la autonomía del arte de la "razón práctica", digamos, es lo que garantiza su autoridad como nuevo recinto de la moral que ha sido desplazada de la educación, entonces orientada a la realización de "fines prácticos". Así la belleza, precisamente por no ser un "utensilio", compensa el flujo desestabilizador (amoral) del dinero y de la vida "vacía" del "materialismo" reinante. La belleza, experimentada por una "minoría" selecta, compensa la "masificación" capitalista.

Esta retórica anticipa la emergencia del arielismo, momento en que el sujeto literario –ligado a la defensa del "espíritu" latinoamericano contra el poder "material" de "ellos"– lograría desplazar al positivismo de su lugar rector en la educación, *institucionalizando* el "margen" de la literatura como crítica de la modernización.

Sin embargo, en 1888 ese discurso literario, cuya retórica ya se ha cristalizado, es subalterno al dominio del pragmatismo positivista en el aparato universitario y estatal. Encontramos así uno de los rasgos definitorios del desarrollo de la literatura latinoamericana del fin del siglo: aunque ya es operativo el concepto autonómico de la literatura, que ha especificado su lenguaje (el "estilo") y ha diseñado narrativas de legitimación (la crítica a la modernidad), ese discurso aún carece de las bases institucionales que posibilitarían la consolidación social de su territorio. De ahí, como veremos luego, la radical dependencia que tiene la literatura de la prensa en el fin del siglo.

Aun así, según demuestran las afirmaciones de estos burócratas ilustrados de la universidad, la tendencia a la autonomización es notable y rebasa, como lenguaje e ideología, el campo estrecho de los poetas modernistas. Notemos, de pasada, que el texto de Piñero y Bidau es de 1888, año en que se publica el *Azul* en Chile,

lo que comprueba que el impulso de la literatura autonomizante no es patrimonio exclusivo de una vanguardia literaria; vanguardia inicialmente ajena y radicalmente opuesta –según pensaba Jitrik–[17] a las zonas más céntricas de la literatura oficial. La cultura oficial no es un bloque homogéneo. Habría que sospechar, si aceptamos el texto de Piñero y Bidau como índice, que la inscripción de Darío en el campo argentino del 90 no marcó una ruptura radical, ni una amenaza a los valores dominantes. Sí hubo debates, como demuestran las críticas de Groussac o del mismo Rodó al "decadentismo" de Darío; críticas que Darío bien supo incorporar, a partir de *Cantos de vida y esperanza.* Pero resulta un poco inverosímil pensar que en la Buenos Aires de los noventa, las diatribas de los críticos más conservadores (como Calixto Oyuela o Rafael Obligado) contra los nuevos poetas fueran representativas del gusto general de los grupos dirigentes.

En todo caso, el proyecto de fundación de la Facultad en 1888 también fracasa y no es hasta 1896 cuando finalmente se consolida la misma. Su fundación fue sin duda el resultado del esfuerzo de intelectuales que defendían la especificidad de la literatura, en el interior del campo que Ricardo Rojas llamaría, en *La restauración nacionalista*, las "nuevas humanidades"[18]. Más que devotas al estudio de la retórica y las culturas antiguas, las "nuevas humanidades" debían ser el eje de la "reconstrucción nacional", contribuyendo a "purificar" la lengua nacional y a defender lo "propio" en aquel período de intenso flujo inmigratorio.

Por otro lado, como condición de posibilidad de la Facultad en 1896, fue más importante la especialización de los estudios de derecho de los cuales las "letras", cargando aún con el peso de la oratoria, no habían logrado emanciparse[19]. En 1895, un año antes de la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras, se reorganiza la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, expulsando a las "letras" de su dominio. Es decir, el estudio del derecho se autonomizaba de la elocuencia y del *saber decir*, desautorizando los

instrumentos tradicionales del letrado. En su *Memoria* de 1895 señala el rector:

> La Facultad de Derecho y Ciencias Sociales ha reformado su plan de estudios, dividiendo en dos años la enseñanza de la filosofía del derecho que hasta ahora se había hecho en uno; esta reforma sólo puede considerarse transitoria, mientras realiza una más fundamental [...]
> El curso preparatorio de esa Facultad no ha podido ser completado en este año porque el H. Congreso suprimió la cátedra de literatura [...]
> *De desear es que se lleve a cabo la creación de la Facultad de Filosofía y Letras, para que la de Derecho limite su enseñanza a las de su ramo*[20] (énfasis nuestro).

A medida que se consolidaba el Estado se racionalizaba el discurso de la ley. También la educación de los letrados se disciplinaba, reduciendo su esfera a lo específicamente legal. Se cancelaba así el papel paradigmático del *saber decir* como medio de formalización y medida de valoración del discurso letrado: la "verdad" de la ley, al menos en principio, era independiente de la forma de su expresión. Paradójicamente, esa fractura entre las letras y la ley posibilita la emergencia de la Facultad en 1896[21], a la vez que registraba una reorganización de la vida pública y de lo político como esfera separada de la literatura. A partir de ese desprendimiento, la literatura emerge como disciplina académica[22].

Literatura y vida pública: sobre la categoría del "letrado"

Hasta el último cuarto del siglo XIX, en América Latina la relación entre la literatura –las letras, más bien– y la vida pública generalmente no había sido problemática. En las sociedades recién emancipadas, escribir era una práctica racionalizadora, autorizada por el proyecto de consolidación estatal.

Como muestra un poco tardía de esa legitimación política, estatal, de la "literatura", conviene recordar que aun en 1877, en Guatemala, para Martí era posible leer un documento legal, "civilizador", como instancia de un discurso literario:

> En el espíritu, el Código es moderno; en la definición, claro; en las reformas, sobrio; en el estilo, enérgico y airoso. Ejemplo de legistas pensadores, y placer de hombres de letras, será siempre el erudito, entusiasta y literario informe [...][23].

Esta cita registra la vigencia en Martí de un concepto de literatura que comenzaba, incluso en él, a ser inefectivo. De varios modos este texto es excepcional, pues ya hacia fines de la década de los setenta Martí se encontraba lejos de la tesitura letrada de sus primeros escritos, profundamente marcados por la retórica del alegato[24]. No por casualidad esos primeros textos fueron producidos cuando Martí era estudiante de derecho; profesión, por cierto, que prácticamente no llegó a ejercer, prefiriendo casi siempre las peripecias del mercado de la escritura, particularmente en el periódico, a la incorporación estatal. Aun así, la lectura martiana de los "códigos nuevos" guatemaltecos nos permite recordar la estrecha relación que existía entre la ley, la administración del poder y la autoridad de las letras. En ese período anterior a la consolidación y autonomización de los Estados nacionales, las letras *eran* la política. Las letras proveían el "código" que permitía distinguir la "civilización" de la "barbarie", la "modernidad" de la "tradición", marcando así los límites de la deseada *res pública* en oposición a la "anarquía" y el "caos" americano. No se trata exclusivamente del hecho circunstancial, aunque ya en sí revelador, de que en este período fueran los letrados los encargados de redactar los códigos legales. Las letras no eran simplemente el vehículo de un "objeto" legal, externo y representable; más bien eran, por su carácter codificado, el modelo de formalización y constitución de ese "objeto". En su mismo *trabajo* sobre la lengua, en su ideal de una

lengua racionalmente administrada, las letras eran un dispositivo disciplinario, requerido para la constitución de los sujetos ante la ley, según hemos visto en Bello.

La relación entre la vida pública y la literatura se problematiza en las últimas dos décadas del siglo. A medida que los Estados se consolidan ha ido surgiendo una esfera discursiva específicamente *política*, ligada a la administración y legitimación estatal, y autónoma del "saber" relativamente indiferenciado de la república de las letras. Este proceso lo había notado P. Henríquez Ureña con lucidez al referirse a la importancia de la división del trabajo que reorganiza al campo intelectual del fin de siglo:

> Nacida de la paz y de la aplicación de los principios del liberalismo económico, la prosperidad tuvo un efecto bien perceptible en la vida intelectual. Comenzó una división del trabajo. Los hombres de profesiones intelectuales trataron ahora de ceñirse a la tarea que habían elegido y abandonaron la política; los abogados, como de costumbre, menos y después que los demás. El timón del estado pasó a manos de quienes no eran sino políticos [...][25].

En función del concepto de la división del trabajo, P. Henríquez Ureña explica la emergencia de la "literatura pura" en América Latina como efecto del surgimiento de las "profesiones intelectuales" que se separaban de la administración estatal. La lectura de P. Henríquez Ureña ha resultado fundamental en la historia de la crítica del modernismo, tal como revela la importancia que el concepto de la profesionalización mantiene en las lecturas recientes de J. Franco, A. Rama, Gutiérrez Girardot o J. E. Pacheco[26]. No obstante, aunque el concepto de la división del trabajo es fundamental para entender la emergencia del *campo literario*, ya en P. Henríquez Ureña encontramos el riesgo (muy actual) de reducir el cambio en la relación entre la literatura y la sociedad (y el Estado) a una simple cuestión de empleos. Es decir, se piensa que en contraste al escritor "civil", el escritor "moderno"

no trabaja para el Estado, o viene a ocupar un lugar subalterno en su administración, como argüía Viñas[27]. Dado ese desplazamiento, el escritor se incorpora al mercado y se profesionaliza.

El análisis de lo que Rama llamaba la "circunstancia socioeconómica" del modernismo[28] es necesario, pero no explica del todo el proceso de emergencia de una *autoridad* y un *lugar de enunciación* literario en las sociedades de la época. Es necesario señalar que la incorporación de los escritores al mercado, inicialmente por medio del periodismo, no fue un rasgo exclusivo de los modernistas. Por ejemplo, Fernández de Lizardi, en las primeras décadas del siglo, había vivido de la escritura[29]. También ese fue el caso de muchos de los poetas gauchescos, como Hilario Ascasubi, que siendo un "cuadro" político, se especializaba en hacer poesía por comisión del partido[30]. Sarmiento, durante los años de exilio y después de su presidencia, se ganaba la vida escribiendo. Y en 1869, poco después de su presidencia, Bartolomé Mitre le escribe a un amigo:

> Voy a hacerme impresor para resolver el difícil problema de la vida [...] Durante cinco meses al año gozo sueldo como senador, y en el resto del año otro sueldo de 78 pesos [...] Apelo al trabajo de la pluma y de los tipos [...] En fin, tengo energías para trabajar, no siento ninguna amargura por volver a empezar mi carrera, volviendo a ser en mi país lo que era en la emigración[31].

Aunque es cierto que la incorporación al mercado de bienes culturales se sistematiza a fin de siglo, es indudable que desde comienzos del siglo XIX, con el desarrollo del periodismo, ya había zonas del trabajo intelectual atravesadas por las leyes del intercambio económico, (el capitalismo latinoamericano no nace a fin de siglo, y el mundo de las "letras" no puede representarse mediante la metáfora del mecenazgo cortesano, o mediante la analogía entre nuestro XIX y el feudalismo europeo)[32].

Más que de una cuestión de empleos o de profesionalización y mercantilización de la escritura, la emergencia de la literatura "pura" (noción que cuestionaremos a su momento), en contraste con la función estatal de las letras, es resultado de una reestructuración del tejido de la comunicación social, que sacudió los *sistemas de autorización* presupuestos por la producción literaria anterior a fin de siglo. Lo que ha cambiado fundamentalmente no es sólo (aunque también) el lugar de los escritores ante el Estado, que ya comenzaba a desarrollar administradores "orgánicos"[33]; se ha transformado la relación entre los enunciados, las formas literarias, y los campos semióticos presupuestos por la autoridad literaria, diferenciada de la autoridad política. El sentido y la función social del enunciado literario ya no están garantizados por las instituciones de lo político, sino que ahora comienzan a producirse desde un lugar de enunciación que ha diferenciado sus normas y autoridad. Se habla desde la literatura como institución social que sin embargo no ha consolidado sus bases, como vimos con respecto a la educación. De ahí, en parte, la *impureza* de la literatura latinoamericana en ese período, dada su modernización desigual.

En efecto, si bien a Henríquez Ureña le tocó la tarea importante de explicar el modernismo en función de la relación problemática entre la literatura y la política, su noción de "pureza" se presta a malentendidos, en parte porque hay una tendencia generalizada a afiliar esa noción con la ideología del *arte por el arte* que en América Latina, por cierto, nunca llegó a dominar en el campo literario.

Tal vez la noción de "pureza", significando la estricta separación de la literatura de otros discursos y prácticas sociales, sea válida en Europa. Según señala P. Bürger, a partir de mediados del XIX en Francia, con el *estetismo*, el arte (la literatura incluida) encontró su momento de mayor autonomía[34]. Bürger lee la historia de la esfera estética en función de su lucha por consolidar y purificar un territorio, eliminando de su interior cualquier marca

de interpelación externa. Aunque para Bürger la autonomía de lo estético ya se encontraba conceptualizada a fines del XVIII –en Kant y Schiller, por ejemplo– la política aún garantizaba su legitimidad social. Para Bürger, la separación de lo estético de los "contenidos" políticos, en el arte purismo francés (que viene a hacer de la forma –el estilo– su contenido, según la fórmula de Flaubert), registra el momento de mayor solidez *institucional* de lo estético, que ahí logra elidir cualquier vestigio de heteronomía, purificando, en ese sentido, su espacio inmanente[35]. El momento de la "pureza" del sujeto estético se convierte luego, según Bürger, en el objeto de la crítica a la institución del arte definitoria de las vanguardias: mediante la introducción de materiales desublimados en el espacio "interior", las vanguardias creyeron disolver la oposición a la "vida" en que se fundaba la autonomía, ya entonces como impulso institucionalizado.

¿Hubo, en este sentido, algún grado de "pureza" en la literatura latinoamericana? Digamos, de entrada, que la *voluntad* de autonomía es ineluctable. Más que una ideología literaria, esa voluntad está ligada a la tendencia, a la especificación del campo literario en general. De ahí que en esa voluntad de autonomía coincidan tanto Julián del Casal (o luego Darío) como Martí, quienes a primera vista parecerían cristalizar posiciones irreconciliables. En su lectura de la poesía del cubano José Fornaris, por ejemplo, Casal se pregunta por qué era imposible, incluso en una colonia española, escribir textos patrióticos al modo del poeta civil. "El poeta moderno –escribe del Casal– no es un patriota, como Quintana o Mickievicz, que sólo lamenta las desgracias de la patria"[36]. Y añade:

> Creo que se puede ser todavía lo que fueron los primeros escritores que acabo de mencionar, como lo ha sido el más popular de nuestros poetas, pero a condición que el ropaje de las ideas tenga mucho *valor artístico*, toda vez que *la forma es la única que salva ciertas extravagancias* y la que ha llegado a su grado máximo de *perfección* en nuestros días (p. 137, énfasis nuestro).

Podría pensarse que se trata de una simple posición ideológica y perimida de Casal. Pero si así fuera, resultaría inexplicable la lectura que hace Martí de Heredia, cuando señala que "a la poesía, que es arte, no vale disculparla con que sea patriótica o filosófica, sino que ha de resistir como el bronce y vibrar como la porcelana"[37]. También en su lectura de Francisco Sellén constatamos la misma idea: "No es poeta el que echa una hormiga a andar [...] ni el que pone en verso la política y la sociología [...] Poesía es poesía, y no olla podrida, ni ensayo de flautas, ni rosario de cuentas azules"[38]. La tendencia a la autonomía, en efecto, es uno de los impulsos que organizan el campo finisecular, incluso en el caso de Martí, el escritor más "público" de todos.

Sin embargo, aun así la noción de "pureza" resulta inefectiva. El mismo Darío, por ejemplo, que en *Azul* y *Prosas profanas* parecería ser emblemático de la "pureza" (en oposición a la función "política" de la literatura), cambia notablemente en *Cantos de vida y esperanza*, sin duda en respuesta a las críticas de Rodó a la "artificialidad" de sus primeros libros[39]:

> todo ansia, todo ardor, sensación pura
> y vigor natural; y sin falsía,
> y sin comedia y sin literatura...:
> si hay un alma sincera, esa es la mía.
> La torre de marfil tentó mi anhelo;
> quise encerrarme dentro de mí mismo,
> desde las sombras de mi propio abismo[40].

En esta etapa de su itinerario poético, Darío critica el "abismo" del interior, es decir, la autonomía, en su forma más radical, se separaba de lo "humano", como anotaba T. W. Adorno[41], haciendo del arte un objeto éticamente vacío y distanciándose incluso de la función comunicativa del lenguaje, según sugería el propio Rodó en su crítica a Darío. De ahí que para Rodó el Darío *artífice* de *Azul* o *Prosas profanas* nunca llegaría a ser un poeta mayor, que

en cambio debía dar voz al *sujeto* latinoamericano; en la poesía de Darío no había lugar para el sujeto. Luego, en el poema citado (dedicado a Rodó), Darío responde criticando la "literatura", ahora opuesta a la "sinceridad" (atributo subjetivo por excelencia)[42].

De modo que incluso en Darío el estetismo "purista" no encontró un desarrollo consistente. Por eso, A. Rama señala en *La ciudad letrada* que

> conviene revisar ese lugar común, con particular referencia a los literatos, pues se los ha visualizado retirándose de toda actividad política, encerrándose en torres de marfil, y consagrándose a su vocación artística. Desde luego que acompañaron la división del trabajo en curso e hicieron de su producción artística una profesión que exigía fundados conocimientos y aun raros tecnicismos. [...]
> Pero esa concentración en el orbe privativo de su trabajo –la lengua y la literatura– [...] no los retrajo de la vida política [...][43].

Esta cita condensa uno de los argumentos matrices del valioso libro de Rama. En lo que concierne al fin de siglo, para Rama lo distintivo del campo literario latinoamericano, a diferencia de Europa, es su estrecha relación con la política, aún después de la relativa especialización de los literatos. Aunque Rama maneja (desde sus primeras lecturas de Darío) el concepto de la división del trabajo, al mismo tiempo rechaza la noción de "pureza" de la literatura en América Latina:

> Esta doble perspectiva, en que hubo especialización, hasta llegar a veces a la absorbente pasión de Darío, y simultáneamente participación generalizada en el foro público, donde además se jugaba con frecuencia el destino personal, es la que no ha sido evaluada suficientemente (p. 108).

De ahí que la participación política, pública, de los *escritores* (como personas) y la "función ideologizante" de la literatura, que continuaba reclamando autoridad como un discurso orientador de la sociedad, lleven a Rama a concluir lo siguiente: "en el 900 estaba viva la vocación política de los escritores, y aún desmesurada por un modelo que pareciendo francés, potenciaba la larga tradición redentorista del letrado americano" (p. 116).

El debate presupuesto por la lectura de Rama es doble: por un lado cancela la noción de "pureza" que han postulado, desde Henríquez Ureña, muchos herederos del modernismo; y por otro, critica las diatribas de ciertas sociologías que, curiosamente, también leyendo al modernismo (Darío, sobre todo) como instancia de estetismo y pureza, le ha negado importancia a raíz de su falta de "compromiso" político. Rama modifica el núcleo generador de ambas lecturas *aparentemente* antagónicas, rechazando las valoraciones y la eficacia misma del concepto de "pureza" o esteticismo en América Latina.

Sin embargo, aunque por momentos insiste con lucidez en la dialéctica entre la tendencia a la autonomización y los imperativos ético-políticos que siguen operando sobre la literatura, el mismo Rama tiende a reducir la heterogeneidad discursiva que se desprende de ese doble impulso, al insistir en la prevalencia del segundo término, la política, sobre la autonomización. En la "narrativa" historiográfica de *La ciudad letrada*, el dominio de la política, aún a fin de siglo, representa la vigencia de la "larga tradición redentorista del letrado americano" (p. 116); categoría –la del letrado– que es la base conceptual del libro, es decir, para Rama incluso el escritor finisecular seguía siendo un letrado y, en ese sentido, seguía siendo un intelectual *orgánico* del poder.

El problema, en parte, radica en la imprecisión radical del concepto de la "política", que a veces es tanto una voluntad "ideologizante" por parte de los escritores y asimismo una actividad ligada al "foro público", a la administración estatal. El concepto de "letrado" históricamente no reduce su territorio semántico a la actividad propia del abogado o agente (escritor) de la ley. Pero en *La ciudad letrada* pareciera que ésa es la acepción dominante del concepto que así viene a describir la relación entre los intelectuales y la burocracia, desde la consolidación del imperio español en América hasta el siglo XX. Dicho de otro modo, el "letrado" es un intelectual orgánico a la vida pública dominada, desde la colonia, por un culto ciego a la autoridad de la letra.

Tal vez el concepto del "letrado" resulte útil para describir la función estatal de las letras en los años posteriores a la emancipación. Sin embargo, el planteo de la relación entre la literatura, la política y el poder como resultado de una *continuidad* de la "larga tradición redentorista del letrado americano", que Rama encuentra formada en la remota época colonial, registra un historicismo notable que soslaya, entre otras cosas, los cambios radicales que sin duda hubo, por lo menos, a fin de siglo. La narrativa de Rama representa el campo del poder, el campo literario y su mutua relación en términos de la permanencia de relaciones y estructuras en un bloque histórico de más de dos siglos.

Por ejemplo, al incluir en la categoría del "letrado" tanto a Rodó como a Sarmiento, por el hecho (biográfico) de que ambos ocuparan cargos públicos, Rama supedita la transformación del lugar del intelectual-literato ante el poder (en sí transformado) que sobredetermina y distingue al campo literario finisecular. Pensar que tanto Rodó como Sarmiento son "letrados" porque en ambos opera la "función ideologizante" o porque ambos fueron servidores públicos, no toma en cuenta los diferentes campos discursivos presupuestos por sus respectivos lenguajes; no toma en cuenta que ambos escritores están atravesados por sujetos, por modos de autorización diferentes (aun cuando ambos, como personas, llegaran a ocupar cargos públicos). En Rodó opera una autoridad específicamente *estética*, mientras que Sarmiento habla desde un campo relativamente indiferenciado, autorizado en la voluntad racionalizadora y de consolidación estatal. Esto, por supuesto, no significa que ese sujeto estético, en Rodó, no cumpliera una "función ideologizante". El sujeto estético en Rodó postula una definición de "nosotros", en oposición a la racionalidad económica de "ellos": en esa postulación

se cristaliza una "función ideologizante". Pero el enunciado de Rodó, por más ideológico que efectivamente sea, presupone una esfera específicamente estética como campo discursivo (es más, podría pensarse que esa autonomía de lo estético, en Rodó, es la condición de posibilidad de su antiimperialismo y de su concepto mismo de América Latina como esfera de la "cultura", *autónoma* de la economía de "ellos"). Sarmiento, en cambio, no presupone esa diferenciación de los campos discursivos. Habla desde la voluntad racionalizadora que precisamente marca el *límite* del sujeto estético en Rodó. Lo que nos lleva a afirmar que entre Sarmiento (y los letrados) y el escritor finisecular –incluso Martí, González Prada y más claramente Rodó– hay una distancia definitoria de la diferencia del campo *literario* ante el campo letrado, y consistente en un cambio radical en la relación entre el *intelectual,* el poder y la política.

En efecto, como notaba A. Hauser, la categoría de la "intelectualidad", concepto generalmente ligado a la literatura, surge hacia mediados de siglo en Europa como efecto de la *despolitización* de una zona de la burguesía hasta ese momento ligada a las instituciones de la "publicidad" liberal, en cuyo interior habían operado las letras[44]. También en el fin de siglo latinoamericano ya ha sido transformada la *polis* liberal. Por eso, podemos pensar a los escritores de la época como nuestros primeros intelectuales *modernos*, no porque fueran los primeros en trabajar con "ideas", sino porque ciertas prácticas intelectuales, sobre todo ligadas a la literatura, comenzaban a constituirse *fuera* de la política y frecuentemente opuestas al Estado, que había ya racionalizado y autonomizado su territorio socio-discursivo, es decir, incluso Martí y González Prada, en tanto *intelectuales*, mantienen una relación con el Estado muy distinta de la de Sarmiento o el propio Bello, para los cuales escribir era una actividad ligada a la ley, orgánica a la "publicidad" liberal en vías de formación.

Conviene precisar, en este punto, el concepto problemático de la política por la tendencia a significar con esa palabra al menos dos tipos de prácticas sociales distintas. Como señala N. Poulantzas, uno de los rasgos del Estado propiamente moderno es la relativa autonomía de

la esfera burocrática y legal –lo político– del Estado como centralización institucionalizadora del poder, distinguido de las luchas sociales por el poder, que forman *la política*[45]. Mucho antes González Prada enfatizaba la distinción cuando afirmaba que:

> [La] máquina gubernamental no funciona en beneficio de las naciones, sino en provecho de las banderías dominantes [...].
> Reconocida la insuficiencia de la política para realizar el bien mayor del individuo, las controversias y luchas sobre formas de gobierno y gobernantes, quedan relegadas a segundo término, mejor dicho, desaparecen. Subsiste la *cuestión social*, la magna cuestión que los proletarios resolverán por el único medio eficaz –la revolución[46].

La *cuestión social* para González Prada es la lucha en que el intelectual –ya autorrepresentándose en alianza con otras zonas exteriores de la cultura dominante– interviene contra lo político, concebido como práctica estatal[47].

Martí y la política

También en Martí, desde comienzos de la década de 1880, es notable la voluntad de distanciarse de lo político-estatal: "Dejen [dice a los intelectuales] de vivir como lapas inmundas, pegados a los oficios del Estado"[48]. Y en *Amistad funesta* (1885), novela que continuamente reflexiona sobre la necesidad y los límites de la autonomía entre el arte en la sociedad, señala el narrador:

> los poseedores de la inteligencia, estéril entre nosotros por su mala dirección, y necesitados para subsistir de hacerla fecunda, la dedican con exceso exclusivo a los combates políticos [...] produciendo así un desequilibrio entre el país escaso y su política sobrada, o, apremiados por las urgencias de la vida, sirven al gobernante fuerte que les paga y corrompe [...] (*OC*, XVIII, p. 198).

Aunque no queremos reducir la transformación de la relación literatura/política a una simple cuestión de empleos (o "profesionalización" en el sentido de Viñas), es necesario recordar que precisamente por esa voluntad de autonomía de lo político Martí veía positivamente la emergencia de un *mercado literario*, separado de las instituciones del Estado. En una de sus notables cartas a su amigo mexicano, Manuel A. Mercado, escribe Martí en 1886:

> Pero ni aun viniendo a pensar en esto, puede dejar de serme la idea [de instituir en N. Y. una editorial de libros hispanoamericanos] gratísima. Para esto estoy hecho, ya que la acción en campos más vastos no me es dada. Para esto estoy preparado. En esto tengo fuerza, originalidad y práctica. Ese es mi camino. Tengo fe y gozo en eso. –Todo me ata a New York, por lo menos durante algunos años de mi vida: todo me ata a esta copa de veneno: –Ud. no lo sabe bien, porque no ha batallado aquí como yo he batallado; pero la verdad es que todos los días, al llegar la tarde, me siento como comido en lo interior de un tósigo que me echa a andar, me pone el alma en vuelcos, y me invita a salir de mí. Todo yo estallo [...] ¡el día que yo escriba este poema! –Bueno, pues: todo me ata a New York: las consecuencias de los errores políticos de nuestro país; –la cercanía a esa tierra mía, que no sabe de mí, y por la que yo muero; –la repugnancia a salir a correr nuevas aventuras, con la casa al hombro, que no admite esperas; –la repugnancia, aún mayor, a vivir en países a donde no llevo un arte práctica ni un derecho mecánico a la vida, sino una pequeña inteligencia más, que en esos países sobra, y sólo da de comer cuando se pone en alquiler o venta para usos de gobierno, que a un extranjero están vedados: –todo, más las consecuencias naturales de cinco años de vida en un lugar céntrico, me ata por ahora a New York. –A otras tierras, ya sabe usted por qué no pienso ir. *Mercado literario, aún no hay en ellas, ni tiene por qué haberlo. En el mercado político yo no me he de poner. En el mercado judicial, los abogados buenos sobran*. Ya sé yo que de puro servicial y humilde, un pan siempre habría de conseguir. *Pero mis instrumentos de trabajo que son mi lengua y mi pluma*, o habrían de quedarse en el mismo encogimiento en que están aquí, o habrían de usarse en pro o en contra de asuntos locales en que no tengo derecho ni voluntad de entrar, y en los que sin embargo, como ya me sucedió en Guatemala y en Venezuela, ni el silencio me es permitido [...][49] (énfasis nuestro).

Esta carta nos parece fundamental. La larga estadía de Martí en Nueva York, de 1880 a 1895, generalmente se explica en función de su activismo político y su trabajo en las comunidades de emigrantes, que efectivamente serían la base del Partido Revolucionario Cubano, fundado en 1892. Sin negar esa explicación, sobre todo válida para el período de los últimos años de la década de los ochenta, cuando Martí vuelve a la política activa, después de sus iniciales desencuentros con las organizaciones separatistas en N. Y., esta carta de 1886 permite ampliar la interpretación de la experiencia neoyorquina de Martí. Ha cambiado la relación entre el sujeto –el yo de que habla Martí, que busca escribir su "poema"– y la ciudad. "Todo yo estallo", y luego, "yo recojo del suelo mis propios pedazos, y los junto y ando con ellos como si estuviera vivo." Esa experiencia de fragmentación, de ningún modo subordinada al exilio concreto de Martí, registra un cambio radical en la relación entre el sujeto y la modernidad. Si la ciudad, en Sarmiento, por ejemplo, había sido emblema de una modernidad deseada, de una vida pública racionalizada, en Martí la ciudad es el lugar de una violencia fragmentadora del yo; lugar en el cual el poeta (incluso en su propia ciudad) es el exiliado por excelencia. En esa coyuntura, la poesía vendría a ser una respuesta a la fragmentación, según escribe Martí en el prólogo a *Flores del destierro:*

> Estas que ofrezco, no son composiciones acabadas: son, ¡ay de mí!, notas de imágenes tomadas al vuelo, y como para que no se me escapasen, entre la muchedumbre antipática de las calles, entre el rodar

estruendoso y arrebatado de los ferrocarriles, o en los quehaceres apremiantes e inflexibles de un escritorio de comercio –refugio cariñoso del proscripto[50].

Sin embargo, como vemos en la carta, la misma ciudad –lugar del "mercado literario"– es preferida por Martí a la dependencia del mundo tradicional. La ciudad, con el mismo movimiento que genera una "crisis", una "alienación" o un "exilio", es la condición de posibilidad de la autonomía del intelectual de las instituciones tradicionales; autonomía que para el intelectual moderno, en contraste al letrado o escritor "civil", era indispensable.

Luego retomaremos el itinerario del sujeto martiano en Nueva York, cuando leamos las *Escenas norteamericanas* en la segunda parte del libro. Por ahora digamos que es marcado el cambio profundo en la relación entre la ciudad –espacio del poder– y el escritor, que se autorrepresenta como (y hasta cierto punto era) una figura *marginal* y subalterna. De ahí que, como trabajador asalariado, como sujeto dominado, busque afiliarse con otras zonas marginales de la "ciudad":

> Que ¡cuando todo padece, cuando todo sangra, cuando… ¿estaré yo como un rey, con los pies en la estufa, leyendo rimas y tirios para salirme como un sortilegio con un cúmulo de remiendo, y el traje de remiendo, y todo yo de remiendos, a que los míos me admiren, los míos, que lloran y sangran, porque sé mucho de…? De sus penas es de lo que quiero saber para remediárselas. Esa es, amigo mío, mi literatura, mi literatura salvaje (*OC*, XXI, p. 369).

El escritor en efecto se repolitiza en ese *saber del sufrimiento*. Como trabajador asalariado, marginal –al menos con respecto al lugar céntrico que ocupaba el letrado en el interior del poder– el intelectual se repolitiza en la crítica a lo político. Y establece, precisamente a raíz de su lugar descentrado, alianzas, afiliaciones, en los márgenes de la cultura dominante. En Martí, el poeta

comienza a ser agente de una práctica *salvaje*. Práctica ligada a la devaluación que implica el "sufrimiento", la "fealdad" de la vida, y que sin duda arrastra su discurso, ya a comienzos de 1880, a zonas imprevistas, o a veces enfáticamente excluidas por la voluntad autonómica. En ese sentido, al menos una zona del contradictorio discurso martiano se sitúa al otro lado de la voluntad de institucionalizar la literatura que efectivamente tendió a hacer de lo estético, como esfera distanciada de la vida, un lugar compensatorio, complementario, un "refugio" en última instancia *afirmativo* de la misma lógica capitalista de la que buscaba distanciarse[51]. Es decir, cuando Martí, en 1880, afirma: "Acercarse a la vida –he aquí el objeto de la literatura–", no debemos pensar que en él aún domine un sujeto "letrado" tradicional, indiferenciado, anterior a la autonomización distintiva de la modernidad. Por un lado, ya en 1881 en Venezuela, Martí defiende la especificidad del "estilo", gesto definitorio de la voluntad autonómica (en tanto respuesta y crítica a la autoridad aún dominante de las "letras")[52]. Pero *al mismo tiempo* operan en él agenciamientos, cruces de autoridades, voces antiestéticas, que comprueban una crítica a la tendencia a institucionalizar "lo bello".

> Bien: yo respeto
> a mi modo brutal, un modo manso
> para los infelices e implacables
> con los que el hambre y el dolor desdeñan,
> y el sublime trabajo; yo respeto
> la arruga, el callo, la joroba, la hosca
> flaca palidez de los que sufren.
> Respeto a la infeliz mujer de Italia,
> pura como su cielo, que en la esquina
> de la casa sin sol donde devoro
> mis ansias de belleza, vende humilde
> piñas dulces y pálidas manzanas[53] .

¿Poesía civil? Desarticulación, más bien, ya en la década de los ochenta, del *oro* modernista que tiende a configurar esa especie de capital simbólico que irá acumulando la literatura, sobre todo en su trabajo léxico. Aparece aquí, además, *otra* Europa: no la del lujo, sino la del trabajador inmigrante. Significativamente, en el poema, el sujeto se constituye mediante la oposición entre un interior –espacio del que escribe– y la calle. El sujeto, en esa misma disposición del espacio, queda atravesado por la voluntad autonómica: las "ansias de belleza". Pero desde ese interior, que delimita el lugar del sujeto, se mira precisamente lo *otro* de la belleza: "la arruga, el callo, la joroba, la hosca/y flaca palidez" del "trabajo sublime"[54]. Ese "trabajo", dicho sea de paso, no queda inscrito en la retórica iluminista de la "productividad" racionalizadora: es su reverso negativo; pero también se contrapone al ocio del interior, es decir, a la vez que se opera desde el "interior", y así se presupone una lógica literaria, se *representan* y se desarman los mecanismos de producción de esa lógica. Esa crítica, notable particularmente en la irrupción de palabras devaluadas (en contraste al *oro* de la literatura), comprobable asimismo en el sabotaje que el tono menor opera en la máquina del estilo, y también en la sistemática relativización del poder de la imagen ("flaca palidez", "pura como su cielo"), casi borrada por completo; esa crítica, en fin, no puede leerse en función de una práctica literaria tradicional, civil. Esa crítica –resulta redundante decirlo– presupone, para negarlo, el capital simbólico de la literatura; presupone el "interior" desde donde la escritura, a la vez que postula su distancia de la "vida", busca dejar, en su propio espacio, marcas de lo otro, relativizando así la distancia y el poder de su autonomía, cancelando la exclusividad del "interior", del "ansia de belleza" que *a la vez* opera como campo de significación[55].

No es casual ni arbitrario, en ese sentido, que con lucidez Vitier haya comparado la intensidad del trabajo sobre la lengua en algunos *Versos libres* y *Flores del destierro* con Vallejo[56]. Por supuesto, en Vallejo la crítica a la literatura como institución

será un impulso dominante. En Martí se trata de pequeñas grietas –a veces excepcionales– donde sin embargo comprobamos, por una parte, el campo de autoridad (relativizada) del sujeto literario (el "interior") y, por otra parte, una crítica de esa autoridad presupuesta, mediante el desarme de sus aparatos exclusivos.

Esas pequeñas fisuras permiten precisar algunas contradicciones que determinan el complejo discurso martiano. Porque Martí, lejos de ser un sujeto orgánico, es decir, un lugar donde comprobaríamos la hegemonía de un tipo de autoridad, es el cruce (nunca la síntesis) de por lo menos tres tipos de posiciones en pugna:

1) Una posición que postula la autonomización (en la noción y el trabajo del "estilo"), tanto en contra del gusto tradicional y de las "letras", como en contra del "hombre lógico" de la racionalización.
2) Una posición que reconoce, muy temprano, y seguramente por el lugar privilegiado de Martí en Nueva York, que la autonomización de lo estético, en su forma más radical, conllevaba el riesgo de la reificación de la literatura y su consiguiente incorporación al riñón mismo de la cultura dominante, como objeto de lujo, decorativo del "interior" burgués.
3) El conflicto entre esas dos pulsiones anteriores se complica cuando comprobamos que en su crítica a la autonomización, Martí frecuentemente maneja una retórica civil, tradicional (en un culto a veces abstracto a la "utilidad" y a la "acción") para criticar la distancia que establecía la autonomía; esta tendencia a veces es concomitante a su crítica del "desarrollismo" y la "modernización" social mediante la apelación a las culturas tradicionales, en lenguajes a veces arcaizantes. En su crítica a la modernización (tanto literaria como socioeconómica) Martí opera con *fragmentos* de códigos tradicionales, que sin embargo no implican su organicidad respecto a esas tradiciones.

Conviene insistir en la relación *conflictiva* entre la literatura, lo político y la política en Martí. Porque acaso sea ese conflicto –concomitante al distanciamiento moderno entre la vida y la literatura– la fuerza que desata la politización martiana, e incluso su voluntarioso vitalismo, que en general insiste en el lugar suplementario y dispensable de la "palabra" en la "vida". Ser "poeta en actos": ese será el itinerario del *deseo* que lleva a Martí al *discurso* de la guerra y a la ausencia del discurso, y del acto, en la muerte heroica. En eso insistió el propio Martí. Pero hay aún que explorar las condiciones de posibilidad de su vitalismo y de su culto a la acción.

¿Conllevaría esto una despolitización de Martí? Se intenta, por el contrario, precisar las condiciones de su politización. El problema está en que cuando se plantea la relación entre Martí y la política, casi siempre para contrastarlo con el modernismo, frecuentemente se le identifica con el campo intelectual tradicional. Aun es dominante la visión de un Martí civil, tal como lo representaba P. Henríquez Ureña:

> la transformación social y la división del trabajo disolvieron el lazo tradicional entre nuestra vida pública y nuestra literatura; Martí fue, por supuesto, la gran excepción; en esto estuvo más próximo a la generación que le precedió que a la suya propia[57].

Y Rama, a quien tanto debe cualquier reevaluación de la "modernidad" en Martí, añade:

> Y si Martí estuvo más próximo a la generación anterior (y también a las posteriores de este siglo) se debió a su peculiar enclave: su campo operacional, la colonia cubana, todavía órbita del descalabrado y anacrónico imperio español, se corresponde con su concepción de la función del poeta, en quien ve al apóstol de una causa civil[58].

El paréntesis de Rama es significativo: de algún modo la "civilidad" de Martí lo acerca a las generaciones posteriores, es decir, a las estéticas del "compromiso". Pero Rama no explora esa posibilidad y, en cambio, identifica la política en Martí con lo civil, con lo que luego llamará la "vocación redentorista del letrado": "Es con Sarmiento con quien puede comparársele en este aspecto"[59]. Así se pierde de vista la *fragmentación* de aquella comunicación social en que antes operaba el "civil", y la concomitante emergencia del intelectual autónomo, como condición de posibilidad de la politización martiana.

Si bien se acepta, en términos generales, la fragmentación de las "letras" como rasgo distintivo del modernismo, Martí sigue figurando como una especie de anacronismo. Esa lectura orgánica, desde el fin de siglo, ha representado a Martí como un sujeto plenamente integrado, cuya heroicidad, precisamente, consistió en la capacidad de superar la fragmentación. Ya Enrique J. Varona, en su discurso de 1896 titulado "Martí y su obra política", afirmaba que Martí "hablaba para obrar", que "el soñador escondía un verdadero hombre de acción":

> Aquí está la nota profunda de su alma y esto constituye la *unidad perfecta* de su vida. Martí poeta, escritor, orador, catedrático, agente consular, periodista, agitador, conspirador, estadista y soldado no fue en el fondo y siempre sino Martí patriota[60] (énfasis nuestro).

Esa lectura, tan martiana, *integradora* de fragmentos, manifiesta el proceso de constitución del héroe; proceso en el cual Martí mismo, no cabe duda, contribuyó. Señala Varona:

> Ayer se le miraba como un sujeto de raras y contrapuestas cualidades. Hoy a nuestros ojos, su vida nos aparece hecha de un *solo bloque de indestructible granito* (p. 17, énfasis nuestro).

Así, el héroe en la modernidad –caracterizada por lo que Martí en varios momentos llama "la *nostalgia* de la hazaña"[61], es decir, la pérdida de un sujeto colectivo épico– es el lugar de una condensación donde la *atomización* de lo social se compensa. Voluntad de organicidad que opera en Martí cuando privilegia la inmediatez de la acción sobre el carácter derivado del discurso, así como en sus lectores cuando insisten en ver en él un equilibrio, aun en los momentos más exasperados de su vitalismo[62]. Insistimos: el "discurso" permanece como el referente *borrado* por el culto a la "acción", llevándonos nuevamente al campo fragmentado en que opera Martí y a los conflictos que generan la significación en él.

El lugar de Martí en el campo literario, del que a la vez se distancia, es la condición presupuesta por su politización. Esto implica, a su vez, que en él el sujeto literario (en oposición al sujeto civil) es fundamental, ya sea directamente como modo de autorización (incluso de cierto latinoamericanismo martiano), o bien como campo del interior "alienante" presupuesto y borrado por su *discurso de la guerra*. Discurso de la guerra, respuesta a la inactividad del "interior", que culmina en sus notables *Diarios de campaña*. Discurso de la guerra que culmina en ese maravilloso retorno (desde la ciudad) del *poeta* al país natal, al origen, donde la letra empalma con la bala, disolviendo, sólo en el silencio desjerarquizante de la muerte, la distancia entre el discurso y la vida.

Acaso no esté de más recordar que cuando Martí llega a los centros tabaqueros, muy radicalizados, de Cayo Hueso, ya con la intención de consolidar el movimiento revolucionario, los artesanos, muchos de ellos anarquistas, sin duda sospechosos de la intelectualidad, le preguntan: ¿cómo podría dirigir usted, un literato, nuestra revolución?[63] La politización en Martí es una voluntad de superar esa división del trabajo. Voluntad de producir un discurso, un espacio crítico, donde los "interiores", los campos de inmanencia desatados por la racionalización, pudieran sostener una salida, un lugar de

encuentro. Voluntad, en el caso de Martí, *totalizadora*, que operaba con categorías unificadoras, frecuentemente nostálgicas, que de todos modos constituyen una respuesta a la fragmentación moderna y no un tipo de autoridad intelectual anterior a la misma.

* * *

Ante esa fragmentación del saber y de la comunicación en la sociedad capitalista, J. F. Lyotard, con gran escepticismo, señala que el rasgo distintivo de la posmodernidad es la disolución de la *nostalgia del todo*[64] definitoria de lo moderno (y tan característica de Martí). Lyotard arguye, contra el ideal de integración y comunicabilidad que propone Habermas (como respuesta a la colonización del mundo-de-vida)[65], que toda postulación orgánica, unitaria, del discurso, siempre es dominada verticalmente, como *terrorismo* del poder.

Se trata de un debate interesante sobre la posmodernidad que, sin embargo, no ha encontrado mucho campo en América Latina. Tal vez sea que los términos de ese debate en torno a la fragmentación y la especialización de sujetos discursivos –debate que implica un cuestionamiento de la noción moderna y racionalizadora de la autonomía– no tengan plena vigencia en América Latina. Esto, en parte, por el carácter *desigual* de la modernización, de la autonomización y de la profesionalización misma, en lo que concierne, al menos, a la emergencia de un sujeto literario latinoamericano.

En la trayectoria de este capítulo, hemos señalado que si bien en América Latina la modernización conllevó la fragmentación del sistema comunicativo que identificamos con el "saber decir" y la república de las letras, dando así emergencia (por exclusión, inicialmente) a un sujeto *literario*, en el caso de la literatura esa "interiorización" de su particular saber no logró institucionalizarse.

Tal vez ese concepto de modernización *desigual* del sujeto literario contribuya a elucidar, más allá del fin de siglo, la

heterogeneidad formal y funcional de la literatura en América Latina, en contraste con su disciplina en otras zonas donde la modernización fue más sistemática y consistente. En el caso particular de Martí esa heterogeneidad no es premoderna, dado que asume a la literatura, por momentos, como *objeto* de su crítica. Pero sin duda la heterogeneidad de autoridades que operan en su discurso tiene que ver con las aporías que ese sujeto "moderno" confronta en el proceso de su institucionalización. La falta de dominio del sujeto literario –cuya hegemonía sobre un discurso vendría a registrar (en principio) su punto de mayor institucionalidad– posibilita el *cruce* de autoridades en Martí. Esa heterogeneidad disuelve en él cualquier tipo de síntesis, de equilibrio, entre las exigencias del emergente sujeto estético y los imperativos ético-políticos que relativizan su autonomía. La heterogeneidad del discurso martiano es conflictiva; se caracteriza por pugnas entre autoridades emergentes, o a veces residuales, pero siempre irreducibles a la homogeneidad discursiva y funcional que define los campos de autoridad recortados por la racionalización moderna.

Significativamente, esa heterogeneidad es, aunque en otra coyuntura, el proyecto de las poéticas posmodernas que, tanto en Europa como en los Estados Unidos, desde diversas posiciones antidisciplinarias, critican la hegemonía de los sujetos institucionalizados distintivos de la modernidad en el capitalismo avanzado. Si la modernidad era definida, como había visto Weber, por una tendencia a la separación y burocratización de los distintos saberes autonomizados, la posmodernidad vendría a consignar una crítica de aquella racionalización; crítica, sobre todo, mediante poéticas (no sólo literarias) de la contaminación de los campos de inmanencia. La contaminación proyecta la disolución del poder *exclusivo*, de la "voluntad fuerte", mediante la cual se consolidan los sujetos autónomos, disciplinados, de la modernidad[66] (un caso notable sería, por ejemplo, el trabajo actual con medios de la "cultura de masas" que constituyó uno de los *exteriores* por excelencia del arte moderno).

En varios sentidos la crítica martiana al "interior", su exasperado intento de superar los límites impuestos por la división del trabajo, anticipa algunos aspectos del debate actual sobre la posmodernidad. Esto es posible, en parte, porque la fragilidad del sujeto literario latinoamericano, que no lograba institucionalizar su autonomía, generó esas fisuras –esa "ontología débil" (según fórmula de Vattimo)– que desde los orígenes de su modernización desigual han relativizado la "pureza", incluso formal, de la literatura latinoamericana. Se trata de un hecho fundamental en la historia de los discursos latinoamericanos: la desigualdad de la modernización y los desplazamientos que en América Latina sufren los lenguajes, en este caso modernos del "Primer Mundo", resultan en apropiaciones *irrepresentables* por las categorías de la historia europea o norteamericana. Esos desplazamientos, a su vez, por momentos anticipan las críticas de las categorías y discursos que posteriormente se darían en su contexto primario. Ese fue el caso de la literatura como institución en América Latina, cuya falta de bases materiales, cuyo itinerario de viajes de los centros de la cultura occidental a las zonas periféricas, posibilitaron su emergencia como un discurso intensamente heterogéneo, siempre abierto a la contaminación.

Habría ahora que considerar más a fondo esa heterogeneidad discursiva en el periodismo literario finisecular: la *crónica modernista*.

Notas

1 José de la Luz y Caballero, *Obras*, vol. II, *Elencos y discursos académicos* (La Habana: Editorial de la Universidad, 1950), p. 427.
2 Luz y Caballero, "Informe sobre la Escuela Náutica" (1883), en *Obras*, vol. IV, *Escritos educativos* (La Habana: Editorial de la Universidad, 1952), p. 277.
3 A. Bello, "Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile" (1843), *Obras completas*, pp. 308-309.
4 A. Bello, "La Facultad de Humanidades, no contenta con observar de cerca la Normal y dirigir sus progresos, ni con la inspección de las otras escuelas de Santiago, se ha dedicado a la revisión de textos, libros de lectura y programas." "Discurso pronunciado por el Rector de Universidad de Chile en el Aniversario de 1848", *op. cit.*, p. 359.
5 La pasión autobiográfica de Hostos, consignada en los diarios que escribió a lo largo de su vida, no debe llevarnos a situarlo en el interior del individualismo literario de la época. Escribir sobre el yo, en Hostos, era un modo de autodisciplina y no de "liberación" personal. Así comienza Hostos su *Diario* en 1886: "Moderemos la imaginación dirigiendo cada noche o cada mañana una mirada atenta al fondo de este caos que va conmigo; ejercitemos otra vez la reflexión; moralicémonos. Del mismo modo que este breve trabajo de un momento ha calmado ya la neuralgia, debe calmar, quiero que calme, dolores más intensos, la ordenada ocupación de lo que tengo de racional en lo que tengo de oscuro." *Antología*, E. M. de Hostos, ed., Madrid, 1952, p. 195. Ahí la individualización de la escritura también es un aspecto del proyecto racionalizador, disciplinario: la escritura autobiográfica como colonización del imaginario.
6 E. M. de Hostos, *La peregrinación de Bayoán* (1863) (Puerto Rico: Instituto de Cultura, 1970), pp. 24 y 36 respectivamente.
7 Bello: "¿Y pudiera yo, señores, dejar de aludir, aunque de paso, […] a la más hechicera de las vocaciones literarias, al aroma de la

literatura, al capitel corintio, por decirlo así, de la sociedad culta? ¿Pudiera, sobre todo, dejar de aludir a la excitación instantánea, que ha hecho aparecer sobre nuestro horizonte esa constelación de jóvenes ingenios que cultivan con tanto ardor la poesía? Lo diré con ingenuidad: hay incorrección en sus versos; hay cosas que una razón castiga y severa condena." ("Discurso pronunciado en la instalación de la Universidad de Chile", en 1843, p. 316). Y en seguida cita a Goethe: "Es preciso que el arte sea la *regla* de la *imaginación* y la transforme en poesía."
8 Bello, "Juicio sobre las poesías de José María Heredia", *Obras completas*, vol. IX (Caracas, 1951), p. 244.
9 Martí, "Prólogo al *Poema del Niágara*", en *Obra literaria* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978), p. 214.
10 El desprendimiento de la poesía de la vida práctica comenzó, mucho antes del fin de siglo, inicialmente mediante la exclusión de la poesía de las formas ideales de la racionalización. El descrédito de la poesía en Sarmiento o Saco son ejemplos de ese desprendimiento. Ya hacia 1870, sin embargo, el espacio "inútil" de la poesía comienza a llenarse con ciertas funciones sociales, ligadas particularmente a la *defensa* del uso específico del lujo. En cuanto a esto, conviene recordar el debate entre Pedro Goyena y Eduardo Wilde en 1870 en la Argentina. Goyena aún defendía la poesía como forma matriz de la consolidación nacional, mientras que Wilde le respondía: "La razón principal de este decaimiento poético es que en la bolsa no se cotizan versos sino cueros, a causa de que se venden más y más caros los cueros que los versos y que satisfacen mejor las exigencias del cuerpo" (p. 5). "La poesía, pues, como el lujo, entra en la categoría de las cosas superfluas" (p. 3). "La poesía es una enfermedad de la inteligencia, un estado anormal del pensamiento, pero tiene, como lo fantástico, la belleza de las ilusiones y la utilidad del lujo" (p. 5). No es casual, por otro lado, que el debate Goyena/Wilde girara en torno de E. del Campo, en cuyo Fausto J. Ludmer ve el desprendimiento de la gauchesca –y la autonomización literaria– de su previa "función

estatal". (E. Wilde, "Sobre poesía" (1870), *Tiempo perdido*, Buenos Aires, Ediciones Jackson, 19?).

11 Hostos, "El propósito de la Normal", en *Antología*, pp. 144-145.

12 Hostos, "La educación científica de la mujer" (1873), en *Conciencia intelectual de América: antología del ensayo hispanoamericano*, edición de C. Ripio (Nueva York: Las Américas, 1966), pp. 166-173.

13 Cfr. Alfonso Reyes, "Pasado inmediato" (1939), *Obras completas* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), vol. XII, pp. 214 y ss. Ahí también habla Reyes de la dependencia de la "literatura" del estudio del derecho: "las leyes parecían una aproximación a las letras que no tenían refugio académico" (p. 195). Y señala que el estudio "científico" (p. 191) de la literatura emerge cuando "la retórica y la poética, entendidas a la manera tradicional, no soportaban ya el aire de la vida" (p. 191). En la sección del capítulo VIII, titulada "El dispositivo pedagógico", sobre la emergencia y los usos políticos de las nuevas humanidades en el México y la Argentina del Centenario, retomamos esta problemática.

14 Sobre el desarrollo general de esta institución, cfr. Tulio Halperin Donghi, *Historia de la Universidad de Buenos Aires* (Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1962).

15 Cfr. Ricardo Rojas, *Facultad de Filosofía y Letras. Documentos del decanato (1921-1924)* (Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1924), pp. 300 y ss.

16 N. Piñero y E. Bidau, Historia de la Universidad de Buenos Aires, en *Anales de la Universidad de Buenos Aires,* t. I. (Buenos Aires: Imprenta Martín Biedma, 1888), p. 290.

17 Cfr. N. Jitrik, *Las contradicciones del modernismo* (México: El Colegio de México, 1978), particularmente el capítulo "Ruptura y reconciliación". Tampoco queremos sugerir que Darío venía a afirmar los valores de la cultura dominante. Simplemente pensamos que en 1896 ya había un campo literario *relativamente* autónomo e institucionalizado que posibilitó el relativo éxito de Darío en Buenos Aires.

18 Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista* (1909) (Buenos Aires: Librería de la Facultad, 1922). Este texto, comisionado por el Ministerio de Educación, marca en la Argentina el comienzo de la reforma en la educación que desplazaría al positivismo y establecería a la literatura y a la historia (ambas críticas del presente "modernizado") como discursos dominantes, ligados al emergente nacionalismo, en el interior mismo de la oligarquía.

19 También en México A. Reyes, recordando la situación de la literatura en la educación finisecular, señala: "Creían los hombres de entonces ser prácticos; pretendían que la historia y la literatura sólo sirven para adornar con metáforas o reminiscencias los alegatos jurídicos […] y todavía falta decir que, aunque entre los verdaderos poetas (la radiante pléyade del Modernismo, de que todavía lucían los astros mayores) no sucedía así, los estudiantes inclinados a escribir versos propendían a confundir la materia poética con la oratoria. Y la facultad oratoria llevaba como de la mano a la Facultad de Derecho […]." "Pasado inmediato", pp. 196-197.

20 *Anales de la Universidad de Buenos Aires*, t. X (Buenos Aires: Imprenta Martín Biedma, 1895), p. 10.

21 *Anales de la Universidad de Buenos Aires,* t. XI, 1896, pp. 10 y ss.

22 La literatura emerge como disciplina universitaria, paradójicamente, criticando la especialización, legitimándose a base de un concepto aurático de "cultura" como esfera donde podía reconstruirse el "hombre integral", fragmentado en la cotidianidad moderna por la especialización. Ese concepto de la "cultura" es una matriz del *Ariel,* que tendría enorme influencia sobre las prácticas pedagógicas en las primeras tres décadas del siglo XX. Aunque la literatura se institucionaliza como una especie de antidisciplina, a fines y comienzos del siglo es evidente el surgimiento de una reflexión sobre la *metodología* de la enseñanza literaria; discurso que insistía, sobre todo, en deshacer la noción instrumentalista de literatura como medio del *saber decir.* A. Reyes, en *Pasado inmediato*, menciona el estudio "científico" (opuesto al estudio de las letras como oratoria) "que vino a ser una de las campañas de los

jóvenes del Centenario" (p. 191). También véase J. E. Rodó, "La enseñanza de la literatura" (1909), O*bras completas* (Buenos Aires: Ediciones Antonio Zamora, 1948), pp. 707-710; y P. Henríquez Ureña, "Aspectos de la enseñanza literaria en la escuela común", en *La utopía de América* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978), pp. 65-75. Retomamos la lectura de estos textos en el capítulo VIII.

23 J. Martí, "Los códigos nuevos" (1877), *Nuestra América* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), p. 11.

24 Nos referimos a *El presidio político en Cuba*, publicado en España en 1871, como memoria de su encarcelamiento en Cuba en 1870; y también la retórica del alegato que domina en *La República española ante la revolución cubana*, folleto publicado en Madrid en 1873, mientras estudiaba derecho en Zaragoza.

25 P. Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica* (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), p. 164.

26 Cfr. Ángel Rama, *Rubén Darío y el modernismo* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970) y Prólogo a Rubén Darío, *Poesía* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977); José Emilio Pacheco, Prólogo, *Antología del modernismo* (1884-1921) (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1970); Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo* (Barcelona: Montesinos, 1983); Noé Jitrik, *Las contradicciones del modernismo (*México: El Colegio de México, 1978); Jean Franco, *La cultura moderna en América Latina* (México: Joaquín Mortiz, 1971), pp. 22-47.

27 D. Viñas, "De los gentlemen-escritores a la profesionalización de la literatura" (de L*a crisis de la ciudad liberal*), reimpreso en *Literatura argentina y realidad política* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982), pp. 230 y ss.

28 Á. Rama, *Rubén Darío y el modernismo: circunstancias socioeconómicas de un arte americano* (Caracas: Ediciones de la Universidad Central de Venezuela, 1970).

29 Cfr. Jean Franco, "La heterogeneidad peligrosa: escritura y control social en vísperas de la independencia mexicana", *Hispamérica* (34-35), 1983, pp. 3-34.

30 Cfr. la carta de Hilario Ascasubi a J. J. Urquiza cobrando por sus poemas, incluida en J. B. Rivera, ed., *El escritor y la industria cultural* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980): "En suma, señor general, yo cumplí mis compromisos y los mandatos de V. E. entregando diez mil folletos de versos míos sin haber recibido hasta hoy más compensaciones [...]", p. 33.

31 Carta de Bartolomé Mitre a Wenceslao Paunero incluida en *La Nación: Un siglo en sus columnas* (Publicación especial del periódico en 4-1-1970), p. 37.

32 Esa parece ser una metáfora matriz de la lectura que hace Jaime Concha de Darío (y del modernismo) como ideología literaria ligada a una antigua aristocracia. Cfr. J. Concha, *Rubén Darío* (Madrid: Ediciones Júcar, 1975). Una lectura similar de Darío se encuentra en Françoise Perus, *Literatura y sociedad en América Latina* (México: Siglo XXI, 1976).

33 Nuevamente manejamos el ya referido contraste que hace A. Gramsci entre intelectuales "orgánicos" de un sistema y los "tradicionales", ligados al sistema históricamente anterior.

34 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, traducción de M. Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

35 Véase también Pierre Bourdieu, "Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase", en *Campo del poder y campo intelectual,* traducción del francés de María Teresa Gramuglio (Buenos Aires: Folios Ediciones, 1983), pp. 9-35. Además, sobre el concepto de *autonomía*, cfr. "Campo intelectual y proyecto creador", en Pouillon et ál, *Problemas del estructuralismo* (México: Siglo XXI, 1967), pp. 135-182; y su "The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed", *Poetics* 12 (1983): 311-356.

36 Julián del Casal, "José Fornaris", *Crónicas habaneras,* edición de A. Augier (Las Villas: Universidad Central, 1963).

37 J. Martí, "Heredia" (1888), *Obras completas* (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1936-1965), V, p. 137. En las próximas referencias a esta edición abreviaremos (O*C),* indicando el volumen y la página de la cita.

38 J. Martí, "Francisco Sellén, poeta cubano", *OC*, V, p. 181.

39 Rodó: "No hay duda de que el refinamiento de la poesía del autor de *Azul* la 'empequeñece' del punto de vista humano." "Rubén Darío" (1899), *Obras completas*, edición de J. Vaccaro (Buenos Aires: Antonio Zamora, 1956), p. 133.

40 Darío, "Cantos de vida y esperanza", en *Poesía* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977), p. 245.

41 Cfr. T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, traducción de C. Lenhardt (Boston, Londres: Routledge and Kegan Paul, 1984).

42 Para un análisis detallado de la relación entre Darío y Rodó, véase Silvia Molloy, "Ser-decir: *dácticas* de un autorretrato", en la edición de L. Fernández Cifuentes y S. Molloy, *Essays on Hispanic Literature in Honor of Edmund L. King* (Londres: Tamesis Books, 1983), pp. 187-189.

43 A. Rama, *La ciudad letrada*, pp. 107-108.

44 A. Hauser: "[La] parte literariamente productiva [de la burguesía] [...] se sintió cortada respecto de la clase social de que era portavoz, y se encontró completamente aislada en una posición intermedia entre las capas incultas y la burguesía, que ya no necesitaba de ella." Citado por J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, trad. de A. Domenech (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981, 2ª ed.), p. 202. Del libro de Habermas resulta fundamental, en términos de nuestro tema, el capítulo "La transformación social de la estructura de la publicidad", pp. 172-208.

45 N. Poulantzas, *Pouvoir politique et classes sociales*, vol. I (París: Maspero, 1968): "On introduirá déjà la distinction entre la superstructure juridico-politique de l'État, ce que l'on peut désigner comme le politique, et les practiques politiques de classe –lutte politique de classe–, ce que l'on peut désigner comme *la politique*" (p. 32).

46 M. González Prada, "El intelectual y el obrero", *Horas de lucha* (Callao: Tip. Lux, 1924), p. 73. Véase también "Antipolíticos" en *Anarquía* (Lima, 1907)

47 En efecto, en "El intelectual y el obrero" se cristaliza el nuevo concepto del intelectual como trabajador, muy distante ya del "redentorismo" de los patricios civiles: "[Se] hace tanto bien al sembrar trigo en los campos como al derramar ideas en los cerebros[;] no hay diferencia de jerarquía entre el pensador que labora con la inteligencia y el obrero que trabaja con las manos [...]." Y adelante añade: "Los intelectuales sirven de luz; pero no deben hacer de lazarillos, sobre todo en las tremendas crisis sociales donde el brazo ejecuta lo pensado por la cabeza." *Horas de lucha*, ed. cit., p. 64.

48 Martí, *Cuadernos de apuntes (18)*, *OC*, XXI, p. 385.

49 J. Martí, *Cartas a Manuel A. Mercado* (México: UNAM, 1946), pp. 111-112. La carta es del 22 de abril de 1886.

50 J. Martí, "Prólogo" a *Flores del destierro* en *Obra literaria* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984), p. 80. Esta colección de poemas encontrados en los *Cuadernos* de Martí se publicó póstumamente, aunque ya Martí había redactado un prólogo. Por su temática urbana, algunos de esos textos parecen contemporáneos de *Versos libres* (publicados también póstumamente, pero en algunos casos fechados por Martí a comienzos de los 1880 en Nueva York).

51 Cfr. H. Marcuse, "The Affirmative Character of Culture" (1937), *Negations*, traducción de Jeremy J. Shapiro (Boston: Beacon Press, 1968).

52 Al final del capítulo VI, "Maquinaciones: literatura y tecnología", exploramos la noción del "estilo" que opera en Martí. Por ahora es importante notar que Martí defiende, enfáticamente, el "estilo" como marca especificadora de lo *literario* (en oposición al *lenguaje de gabinete*) tras las críticas tradicionalistas que le hicieron a su primer número de la *Revista venezolana*, publicada en Caracas en 1881. El "estilo" es la marca de lo que M. Foucault llama una "sociedad de discurso": "La diferencia del escritor, opuesta sin cesar por él mismo a la actividad de cualquier otro sujeto que hable o escriba, el carácter intransitivo que concede a su discurso, la singularidad fundamental que acuerda desde hace

ya mucho tiempo a la "escritura", la disimetría afirmada entre la "creación" y no importa qué otra utilización del sistema lingüístico, todo esto manifiesta en la formación (y tiende además a continuarse en el juego de la práctica) la existencia de una cierta 'sociedad del discurso'". *El orden del discurso* (1970) (Barcelona: Tusquets, 1973); p. 35. En el caso de Martí, es importante notar que la defensa del "estilo" marca de la especificidad literaria, es la punta de lanza contra una noción civil de la literatura que aún operaba en las zonas tradicionales del campo literario.

53 "Bien: yo respeto" figura en *Flores del destierro* (*Obra literaria*, edición de C. Vitier, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 91); se desconoce la fecha de su producción. Su temática, sin embargo, sugiere una notable similitud con "Estrofa nueva" (V*ersos libres*) de comienzos de la década de los ochenta.

54 T. W. Adorno señala la irrupción de lo "feo" en el arte moderno como un impulso crítico de la autonomía, desublimador del "aura" estética. Cfr. "The Ugly, the Beautiful and Technology" en *Aesthetic Theory*, pp. 68 y ss.

55 El soneto "De invierno" del *Azul* de Darío es un buen ejemplo del "interior" emblemático proyectado por la poesía en su proceso de autonomización y privatización. En Martí ya operaba el interior como lugar de enunciación, pero a la vez su poesía insiste en mirar *afuera* y en trabajar con materiales desublimados, materiales, precisamente, borrados por el interior dariano.

56 C. Vitier, "Martí futuro", en C. Vitier y F. García Marruz, *Temas martianos* (1969) (Río Piedras: Huracán, 1981), pp. 129 y ss.

57 P. Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en América hispánica*, p. 176.

58 A. Rama, *Rubén Darío*, p. 46.

59 A. Rama, "La dialéctica de la modernidad en José Martí", en I. A. Schulman et ál., *Estudios martianos* (Río Piedras: Editorial Universitaria, 1974), p. 132.

60 Enrique José Varona, "Martí y su obra política", en *Archivo José Martí*, XI, 5-7, 1942-1943, p. 10.

61 J. Martí, "Prólogo" al "Poema del Niágara" de Pérez Bonalde, en *Nuestra América*, p. 305. En *Amistad funesta* el artístico Juan Jerez "Llevaba [...] en el rostro pálido la nostalgia de la acción", *OC*, XVIII, p. 196. El problema de la alienación (del sujeto "interior") de la acción es un núcleo generador de *Versos libres*, según vemos en "Medianoche": "¡Y yo, pobre de mí!, ¡preso en mi jaula / la gran batalla de los hombres miro!". Se trata de la progresiva *privatización* del sujeto literario que en Martí frecuentemente aparecerá con signo negativo.

62 Por ejemplo, Cintio Vitier señala: "Ese dualismo del arte y la vida, que entre nosotros representa Julián del Casal, es otra de las antítesis que Martí supera", *Martí futuro*, p. 123. Martí *intenta* resolver la contradicción, pero ese conflicto de pulsiones es un núcleo productor de su discurso.

63 Sotero Figueroa (editor) *Primera jornada de José Martí en Cayo Hueso* (Nueva York: Imprenta América, 1896): "La iniciativa de los citados obreros (que proponían a Martí como líder del movimiento) no obtuvo general acogida; algunos veteranos de la epopeya de los diez años admiraban en Martí al eminente orador, pero no lo consideraban como el elegido para llevar a los cubanos al capitolio de los libres. Algunos trabajadores de los talleres creían que Martí era simplemente un notabilísimo hombre de letras, pero no el piloto experto a propósito para guiar la nave de la revolución por las aguas de la libertad [...]" (p. 13).

64 J. F. Lyotard, "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo posmoderno?", en *La posmodernidad (explicada a los niños)*, traducción de E. Lynch, (Barcelona: Editorial Gedisa, 1987), pp. 11-26. Véase también *La condition postmoderne*, *op. cit*.

65 J. Habermas. "A reifed everyday praxis can be cured only by creating unconstrained interaction of the cognitive with the moral-practical and the aesthetic-expressive elements." "Modernity an Incomplete Project", en Hal Foster (editor), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture* (Washington: Bay Press, 1983), pp. 11-12. Sobre el debate entre Lyotard y Habermas véase R. Rorty, "Habermas

and Lyotard on Postmodernity", en *Habermas and Modernity*, R. J. Bernstein (editor) (Cambridge: MIT Press, 1985), pp. 161-175.

66 Sobre las "ontologías débiles", contaminadas, de los discursos posmodernos, véase el libro de Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, traducción de A. L. Bixio (Barcelona: Gedisa, 1986). También véase E. Subirats, "Transformaciones de la cultura moderna", en J. T. Martínez (editor), *La polémica de la posmodernidad* (Madrid: Ediciones Libertarias, 1986), pp. 103-118.

IV. *Límites de la autonomía:* periodismo y literatura

Al postular la heterogeneidad del sujeto literario latinoamericano en función de su modernización desigual, nos exponemos a varias críticas. El primer problema, sospechamos, tiene que ver con el riesgo de incidir en cierta lógica binaria que tiende a definir la *diferencia* latinoamericana en términos de su desplazamiento, a veces paródico, de los modelos europeos: –en vez de Ariel, Calibán– en una lógica en que lo latinoamericano vendría a ocupar un *margen* ideologizado. El problema con este tipo de lectura, bastante común en nuestros días, radica en la suposición de que "lo europeo" u "occidental" configura la inscripción de un origen, con un alto grado de pureza y homogeneidad. Lo latinoamericano (o "tercermundista"), desde la carencia del poder, vendría a desplazar y desmantelar la pureza originaria, en el mismo gesto (a veces involuntario) de representar, recitar o simular el funcionamiento de los códigos "primermundistas".

¿No sería posible pensar el origen (europeo), el referente desplazado por la representación paródica (latinoamericana), como un lugar desde siempre atravesado por contradicciones, donde la literatura, por ejemplo, desde su emergencia, no estaba regida por una homogeneidad institucional, sino en cambio por un impulso crítico de la "verdad" y la disciplina?

En este sentido, aun para nosotros en el capítulo anterior, resultaba demasiado fácil la lectura de Peter Bürger[1]. La lectura "institucionalista" de Bürger nos permitía oponer la emergencia del sujeto literario latinoamericano, en su doble juego de voluntad autonómica e imposibilidad institucional, a la estabilidad o "pureza" del sujeto literario que particularmente en Francia (según Bürger) lograba dominar las interpelaciones externas, instituyendo y purificando su campo "interior". Ahora nos preguntamos: ¿se dio, incluso en Francia, esa "pureza" de que habla Bürger, esa estabilidad institucional que el arte postaurático vanguardista vendría a desmantelar? ¿O es que Bürger, para enfatizar el momento crítico de la vanguardia, elude las contradicciones del sistema (institucional) anterior? ¿No sería válida la lectura de *Flores del mal* (que Bürger, por cierto, casi no menciona) como una fisura fundamental, de ningún modo menor, en la superficie misma del sujeto "puro" institucionalizado? ¿No proyecta Baudelaire o luego Rimbaud, en sus paseos-esquizos, una salida violenta del territorio estético, una fuga de las segmentaciones (y privatizaciones) distintivas del mapa de los discursos e instituciones modernas? ¿No presuponen esas fracturas, desde el comienzo, una crítica intensa a la mutua exclusividad de los términos "arte" y "vida", esa antítesis matriz, según Bürger, de la autonomización e institucionalización estética?

Dicho de otro modo, el "origen" parecería contener marcas protuberantes de la "derivación" "paródica" o "antiestética". Lo que nos lleva a cuestionar ese tipo de narrativa histórica (lineal) incluso en Europa. Para nosotros la distinción es clave porque nos obliga a reconsiderar la postulación de la diferencia latinoamericana como efecto de la parodia de una plenitud (nunca comprobable) primermundista.

Si incluso en Europa, según el programa de Deleuze y Guattari, es posible escribir como tercermundista[2], si también cada Norte, en el riñón de su territorio, consigna marcas de su propio Sur (su *South Bronx*, digamos), entonces, ¿cómo seguir postulando la diferencia?[3]

Ahora bien, incluso si aceptáramos la heterogeneidad como un rasgo del sujeto literario europeo, incluso si aceptáramos e *ideologizáramos* un concepto de la literatura, en Europa, como *crítica de la verdad* (siguiendo a otros críticos europeos)[4], aun así habría que insistir en la *extrañeza* irreductible de la literatura latinoamericana. Evitaremos, entonces, el binarismo de la parodia y su tendencia a ideologizar el "margen", pero a la vez intentaremos precisar las condiciones históricas de algunas diferencias.

En este capítulo nos proponemos un análisis de la relación entre el periodismo y la literatura en las últimas décadas del siglo XIX[5]. Particularmente exploraremos la transformación del lugar de la literatura en uno de los periódicos principales de la época: *La Nación* de Buenos Aires, cuyos corresponsales de prensa en el extranjero –Martí y Darío, entre otros– fueron claves en el desarrollo de la *crónica modernista*. Nos proponemos ver, primeramente, cuáles son las condiciones que llevan la literatura a depender del periódico, y cómo este limita así su autonomía; la crónica, en este sentido, será un lugar privilegiado para precisar el problema de la heterogeneidad del sujeto literario. Nos preguntaremos luego sobre la función del discurso literario en el periodismo finisecular y, sobre todo, la importancia de cierta noción de "lo estético" como modo de representar, decorar y domesticar las cambiantes ciudades del fin de siglo en un proceso en que la "marginalidad" y la crítica a la modernización de algunas formas literarias fueron incorporadas y promovidas por la emergente industria cultural, basada en el nuevo periodismo de la época.

El problema del público. Entre otras cosas, por más contradictorio y "marginal" que efectivamente fuera, es evidente que en Europa el discurso literario tuvo soportes institucionales,

particularmente en la educación y en el mercado editorial. En América Latina ese desarrollo fue muy desigual, limitando la voluntad autonómica y promoviendo la dependencia de la literatura de otras instituciones. Por ejemplo, el desarrollo de la novela en Inglaterra y Francia desde fines del siglo XVIII fue concomitante a la emergencia de un público lector en una época de relativa democratización de la escritura; *público*, en el sentido moderno (ligado al mercado), que a su vez fue inicialmente fomentado por la prensa y luego por una industria editorial, cuya creciente autonomía del periódico se cristaliza en el mercado del libro, en la segunda mitad del siglo XIX. En América Latina, hasta comienzos del siglo XX no se establece el mercado editorial. De ahí que algunas funciones de la novela en Europa –como la representación (y domesticación) del nuevo espacio urbano– en América Latina fueran cumplidas por formas de importancia menor en Europa, como la *crónica*, ligadas generalmente al medio periodístico.

La falta de público constituye una preocupación fundamental en el campo literario del fin de siglo. En *Amistad funesta*, folletín escrito por Martí para *El Latino Americano* de Nueva York en 1885, señala el narrador:

> A manejar la lengua hablada y escrita les enseñan, como único modo de vivir, en pueblos en que las artes delicadas que nacen del cultivo del idioma no tienen el número suficiente, no ya de consumidores, de apreciadores siquiera, que recompensen con el precio justo de esos trabajos exquisitos, la labor intelectual de nuestros espíritus privilegiados (*OC*, XVIII, p. 198).

En efecto, ¿cómo podría haber un sujeto literario si la misma sociedad no reconocía la especificidad de su autoridad? No es casual, en ese sentido, que el propio Martí, en Nueva York, manifestara un interés constante en el desarrollo del mercado editorial (incluso para la poesía), así como en los diferentes medios de sub-

sistencia de los intelectuales norteamericanos, muchos de ellos ya profesionalizados:

> Y ¡qué variedad inmensa de materias las que tratan los lecturistas –y qué modo tan honesto de vivir proporcionan a las gentes las letras–, y qué provecho tan abundante y tan agradable sacan los concurrentes a las lecturas! Bien que lo pudieran hacer en Caracas, los arrogantes poetas, estudiosos letrados, y críticos severos; e irían las gentes a oírlos, porque a poca costa adquirían ciencia útil [...] (*OC*, IX, p. 47, escrito para *La Opinión Nacional* de Caracas).

Para entender la problemática del público y la respuesta mercantilista y profesionalista que frecuentemente proponen los nuevos literatos, hay que situarlas en el interior del campo intelectual en que operan para no imponer sobre ellas nuestra visión actual del mercado y la profesión. Muchos de ellos provienen de las nuevas clases medias, sin un “capital simbólico” (o efectivo) garantizado por filiación oligarca, los escritores finiseculares (Martí, Gutiérrez Nájera, Casal, en los ochenta) que defendían la alternativa del mercado y la profesionalización, se situaban en contra de la zona más reaccionaria del campo, que manejaba aún un concepto *civil* de la literatura. Un buen ejemplo de la zona más conservadora del campo, en el contexto argentino, se encuentra en Calixto Oyuela, cuya crítica a la profesionalización consigna una ideología aún bastante generalizada en el fin de siglo:

> El escritor, el artista, el hombre de ciencia, si han de serlo de veras [...] deben inscribir ante todo en su corazón el *musarum sacerdos* de Horacio, tan opuesto a las vulgares tendencias de la muchedumbre literaria [...].
> Sin negar, ni mucho menos, lo que hay de legítimo en la vigilancia y defensa de los derechos e intereses de autores, creo que las asociaciones de estos con ese exclusivo objeto se traducen, por pendiente natural de las cosas, en una degeneración y adulteración del ideal

> y de las obras intelectuales, así como en funesta propagación de una detestable plaga moderna: la literatura industrial [...].
> [El] verdadero artista debe distinguir siempre profundamente entre su musa y su negocio [...][6].

Por supuesto, también Martí, Gutiérrez Nájera, o luego Darío, se distanciarían de la *otra* posición clave en el campo finisecular: la literatura propiamente "industrial", que muchos literatos relacionarían con la emergencia de un nuevo tipo de periodista, escritor de noticias y folletines. Por eso, Julián del Casal, si bien presupone el mercado como medio inevitable del nuevo literato, se distancia de otro tipo de intelectual, dominado por la orientación de la "industria":

> Los artistas modernos están divididos en dos grandes grupos. El primero está formado por los que cultivan sus facultades, como los labradores sus campos, para especular con sus productos, vendiéndolos siempre al más alto postor. Éstos son los falsos artistas, cortesanos de las muchedumbres, especie de mercaderes hipócritas, a quienes la posteridad –nuevo Jesús– echará un día del templo del Arte a latigazos. El segundo se compone de los que entregan sus producciones al público, no para obtener los aplausos, sino el dinero de éste, a fin de guarecerse de las miserias de la existencia y conservar un tanto la independencia salvaje, que necesitan para vivir y crear. Lejos de adaptarse a los gustos de la mayoría, tratan más bien de que ésta se adapte a la de ellos[7].

De modo que la posición "profesionalista" responde a un doble frente de lucha: por un lado, se distancia del escritor estrictamente mercantil del periódico, pero a la vez reconoce en el mercado, no sólo un medio de subsistencia, sino la posibilidad de fundar un nuevo lugar de enunciación y de adquirir cierta *legitimidad* intelectual insubordinada a los aparatos exclusivos, tradicionales, de la república de las letras.

Sin embargo, ese otro lugar de enunciación, concomitante a la emergencia de un nuevo tipo de autoridad intelectual, era aún muy vulnerable a comienzos de los ochenta. En México, por ejemplo, Gutiérrez Nájera señala en 1881:

> La literatura es en Europa una carrera en toda forma, tan disciplinada como la carrera militar, puesto que en ella se asciende por rigurosa escala, desde soldado raso, con excepción de aquellos que en la milicia, lo mismo que en las letras, comienzan a ceñir la banda azul. Los escritos, como todas las mercancías, sufren la ley de la oferta y la demanda[8].

Para Gutiérrez Nájera, dada la falta de un público capaz de sostener la "demanda" de la nueva "mercancía", "es indispensable que el gobierno atienda con medidas justas y discretas al desenvolvimiento de las ciencias y las letras" (p. 66). Conviene añadir que el reclamo de protección iba dirigido al gobierno de Porfirio Díaz.

Los testimonios, tanto del deseo como de las limitaciones del mercado editorial, se multiplican a fin de siglo[9]. Nuevamente: aunque no nos proponemos reducir la problemática de la emergencia del sujeto literario (en tanto *campo discursivo*) a una cuestión de empleos, igualmente reductor resultaría eludir el impacto que el mercado –o su ausencia– ejerció sobre la disposición misma del discurso literario, según ha sugerido S. Molloy con respecto a la imagen del público que opera en la poesía de Darío, condicionando su trabajo sobre la lengua[10].

Martí en Nueva York: el mercado de la escritura. En cuanto a la problemática del público es significativa la situación de Martí en Nueva York, particularmente en los primeros años de la década de 1880. Recordemos la carta a Manuel A. Mercado, en que Martí, explicando sus razones para permanecer en Nueva York, señala:

> Todo me ata a Nueva York […]. A otras tierras, ya sabe usted por qué no pienso ir. Mercado literario no hay en ellas, ni tiene por qué haberlo [...]. [Mis] instrumentos de trabajo, que son mi lengua y mi pluma, o habrían de quedarse en el mismo encogimiento en que están aquí, o habrían de usarse en pro o en contra de asuntos locales en que no tengo derecho ni voluntad de entrar […][11].

Es necesario insistir en ese aspecto *mundano* de la vida de Martí. La representación de Martí como héroe –aura a la que él sin duda contribuyó– frecuentemente impide el conocimiento de su propia vida. Y más importante para nosotros, el aura heroica limita la explicación de las condiciones de posibilidad de su discurso y de su misma politización. Politización, ya vimos, que presupone el contacto de Martí con el régimen del mercado, con el trabajo, con la fragmentación urbana, que por momentos lo lleva a afiliarse con las zonas marginales de la cultura capitalista y a transformar su concepto del "interior" estético.

Fueron muchas, y a veces inverosímiles, las ocupaciones de Martí en Nueva York. Especialmente en los primeros años después de su llegada en 1881, hasta 1887 aproximadamente, cuando su labor periodística ya estaba suficientemente establecida como para garantizarle un sueldo, la brega diaria del escritor exiliado fue ardua. El desplazamiento martiano en Nueva York, su relativa *proletarización*, incluso, se explica en parte, sólo en parte, por las condiciones del exilio. Porque también Gutiérrez Nájera, o Julián del Casal, en sus respectivos países, confrontaron un proceso similar y se autorrepresentaron, frecuentemente, como exiliados.

Es cierto, por otro lado, que el exilio neoyorquino radicalizaba la situación de Martí, quien por varios años (en contraste a Gutiérrez Nájera o Casal) no pudo vivir de la escritura. En 1882, Martí le escribe a Mercado, su corresponsal en México, que más tarde le conseguiría un espacio en el periódico de Porfirio Díaz, *El Partido Liberal*:

> Ya va apresuradamente dicho en mi mesa de empleado de comercio –que es profesión nueva a que entro–, por no dar en la vil de desterrado sin ocupación, y ayudar a la amargura de cultivador de las letras españolas (*CMM*, p. 74).

En otra carta añade:

> No sé si he dicho ya a [Ud.] que vivo ahora de trabajos de comercio, y que, como me faltan dineros, aunque no me faltan modos, para hacer lo propio –sirvo en lo ajeno, lo que equivale en New York a trocarse, de corcel del llano en bestia de pesebre: ¡pero qué alegre vuelo a mi casa cada día–, guardando con sigilo porque nadie los vea, los terrores del alma […] (*CMM*, p. 77).

Casa/trabajo alienado: la oposición registra un corte en la historia de la noción de la *privacidad* importante para la literatura. La literatura se repliega en ese interior, opuesto al mundo reificado del trabajo. Recordemos que en el discurso de los patricios iluministas escribir era convocar al trabajo. Para Martí, en cambio, precisamente en el período de las cartas citadas, la poesía delimita su espacio en oposición a ese *afuera* del trabajo:

> Ganado tengo el pan: hágase el verso,
> y en su comercio dulce se ejercite
> la mano, que cual prófugo perdido
> entre oscuras malezas, o quien lleva
> a rastra enorme peso, andaba ha poco
> sumas hilando y revolviendo cifras[12].

La poesía es el lugar del *otro* comercio. Resulta emblemático, además, que en esos años la poesía martiana represente la escena de la escritura, insistentemente, en la noche, en un interior, siempre después del trabajo. Ese desprendimiento implica la *autonomía* o voluntad autonómica del sujeto literario, es decir, su

distanciamiento del imperativo racionalizador, utilitario, distintivo del orden social moderno. De ahí que para entender la densidad y especificidad que reclama el interior, haya que precisar el *afuera* que por momentos la escritura busca obliterar: la crónica, el encuentro del poeta con los "exteriores" de la ciudad, nos permitirá considerar lo que el "interior" borra, según veremos pronto.

Por ahora digamos que en oposición al trabajo "alienado" en la mesa de comercio, Martí, en esos primeros años de la década de los ochenta, exploró la alternativa del mercado de la escritura. Fue promoviéndose como intermediario entre los Estados Unidos y varios grupos latinoamericanos, especialmente en México, Venezuela y la Argentina. La función del mediador se comprueba ya en sus traducciones para la Casa Appleton que, ante el vacío editorial latinoamericano, producía libros para el creciente público hispano, no sólo de Nueva York, sino también de México y La Habana[13].

En función de las estrategias del intermediario-traductor también podemos leer el trabajo de Martí para el periódico *La América*, entre 1883 y 1884. *La América*, según confirma la variedad de las contribuciones martianas, se publicaba en Nueva York para la comunidad hispana, pero también constituía un proyecto comercial más amplio. Circulaba en varios países latinoamericanos, donde servía de vitrina de los adelantos más recientes de la tecnología norteamericana y de *liason* general en una red de exportación/importación[14]. Esto lo podemos comprobar, por ejemplo, en los anuncios de los más variados y a veces extraños artefactos que redactó Martí para el periódico[15]. Era previsible que Martí no durara mucho en esas funciones: en 1884 tuvo conflictos con los editores y nuevamente se dedicó a buscar alternativas.

En 1886 le escribe a Manuel Mercado:

> tengo el pensamiento de hacerme editor de libros baratos y útiles, de educación y materias que la ayuden, cuyos libros puedan hacerse aquí [en Nueva York] en armonía con la naturaleza y necesidades de nuestros pueblos, y economía de quien trabaja en lo propio, y venderse, en México principalmente, con un margen de escasísimo provecho (*CMM*, p. 111).

El proyecto, para Martí, representaba la posibilidad de desarrollar una industria editorial autónoma, "fuera de las manos de editores rapaces" –la Appleton, hay que sospechar. Aunque el proyecto no llegó muy lejos, el primer libro que lanzó el nuevo empresario fue *Ramona*, traducción de la novela de Helen Hunt Jackson: "Muy interesante me es *Ramona*, y tal vez base de mi independencia" (*CMM*, p. 158). Antes de la publicación del libro en 1888, Martí había logrado vender 2.000 ejemplares en Buenos Aires (*CMM*, p. 147). Publicó una segunda edición ese año que también se agotó rápidamente.

Por otro lado, el modo más eficaz de subsistencia mediante la escritura era el periodismo. Desde comienzos de los ochenta, mediante sus correspondencias a *La Opinión Nacional* de Caracas (entre 1881 y 1882) y a *La Nación* de Buenos Aires (1882-1891), Martí había reconocido el interés que la nueva prensa latinoamericana tenía por los Estados Unidos en esa época de aperturas de las economías latinoamericanas. Así le describe Martí a Mercado su "mercancía útil y superior por su importancia", *la crónica*:

> he imaginado sentarme en mi mesa a escribir, durante todo el mes, como si fuese a publicar aquí una revista: sale el correo de Nueva York para un país de los nuestros: escribo todo lo que en éste haya ocurrido de notable: casos políticos, estudios sociales, noticias de letras y teatros, originalidades y aspectos peculiares de esta tierra [...] En fin, una revista, hecha desde Nueva York sobre todas las cosas que puedan interesar a nuestros lectores cultos, impacientes e imaginativos, pero hecha de modo que pueda publicarse en periódicos diarios [...] Por poco me propongo dar mucho; que no por mío ha de valer, sino porque será de cosas de interés, nuevas y vivas (*CMM*, p. 93).

La crónica surge como una crónica de la vida moderna, producida para un lector "culto", deseoso de la modernidad extranjera. Por cierto, ese gesto publicitario de "lo moderno", ligado a la ideología y a la forma del *viaje* importador (género popularísimo entre los patricios), no define del todo a Martí, quien llevará la crónica a zonas inesperadas, convirtiéndola en una crítica del viaje importador, modernizador. Sin embargo, la mediación entre la modernidad extranjera y un público deseante de esa modernidad es la condición que posibilita la emergencia de la crónica, incluso en Martí.

Ahora bien, ya en la cita anterior encontramos ciertos índices de un conflicto fundamental: la escritura, en el periódico, "no por [mía] ha de valer". La poesía se proyectará, por el reverso del periódico, como el "refugio del proscrito"[16]. Es decir, ya en Martí, en contraste con los letrados iluministas, el trabajo periodístico resulta conflictivo, opuesto al valor más "alto" y "subjetivo" del discurso poético. Pero a la vez, el periódico representaba un modo de vida más cercano que el comercio (o el gobierno) a los "instrumentos de trabajo, que son [...] [la] lengua y [la] pluma". Y ya para 1887 son veinte los diarios que le publican a Martí, aunque al parecer no todos respetaban los derechos de autor que él exigía[17].

Si hemos subrayado este aspecto mundano de la vida de Martí, ha sido con un doble propósito: señalar el hecho de que en la modernidad hasta los héroes están sujetos a las leyes del intercambio. Y también que, frecuentemente, como en el caso de Martí, es precisamente esa sujeción lo que posibilita un discurso crítico que bien puede asumir el aura de la pureza y el heroísmo. Pero más importante aún, hemos querido indicar la fragilidad de las bases institucionales del campo literario finisecular. Fragilidad que obliga a la literatura (no sólo al literato) a depender de instituciones externas para consolidar y legitimar un espacio en la sociedad, lo cual nos lleva, nuevamente, a la heterogeneidad de la literatura latinoamericana, particularmente en el fin de siglo.

Periodismo y nacionalidad. Esa heterogeneidad –aun en el periodismo literario finisecular– no debe confundirse con una *heteronomía* discursiva. Lo significativo de la crónica modernista es que si bien manifiesta la dependencia literaria del periódico, constituye, más que una "hibridez" desjerarquizada, un campo de lucha entre diferentes sujetos o autoridades, entre los cuales es enfática –a veces más enfática que en la poesía misma– la tendencia estetizante de la voluntad autonómica. Es decir, tampoco aquí deberemos confundir la autonomización desigual de la literatura con un discurso (heterónomo) tradicional, porque es indudable que la autoridad estética es una de las fuerzas generadoras de la crónica finisecular, por más que otras autoridades y funciones limiten su autonomía. Más aún, habría que pensar el *límite* que representa el periodismo para la literatura –en el lugar conflictivo de la crónica– en términos de una doble función, en varios sentidos paradójica: si bien el periodismo relativiza y subordina la autoridad del sujeto literario, el *límite* asimismo es una condición de posibilidad del "interior", marcando la distancia entre el campo "propio" del sujeto literario y las funciones discursivas *otras*, ligadas al periodismo y a la emergente industria cultural urbana. En oposición al periódico, en el periódico, el sujeto literario se autoconsolida, precisamente al confrontar las zonas "antiestéticas" del periodismo y la "cultura de masas". En ese sentido, la crónica fue, paradójicamente, una condición de posibilidad de la modernización poética: si la poesía para los modernistas (inclusive en momentos para Martí) es el "interior" literario por excelencia, la crónica representa, tematiza, los "exteriores", ligados a la ciudad y al periódico mismo, que el "interior" borra[18]. De ahí que el conflicto de autoridades que constituye la crónica pueda leerse como el proceso de producción de ese "interior" ya reificado, purificado, en la poesía.

Ahora bien, el lugar dependiente de la literatura en el periódico podría sugerir algún tipo de continuidad con respecto al campo anterior al 80 –la República de las Letras– en que efectivamente el periodismo había sido un medio fundamental. Presentimos la siguiente pregunta: ¿no comprueba la intensa participación de los

escritores finiseculares en el periodismo (que en Martí sobrepasa en importancia a cualquier otro tipo de lugar de enunciación), el carácter "civil" de su escritura, su integridad y organicidad respecto de la vida pública y, finalmente, su cercanía al modelo tradicional del escritor letrado o "publicista"? Además, según señalamos anteriormente, la diferencia entre el campo letrado y el campo literario posterior al 80 no puede establecerse, estrictamente, en función del factor-mercado, pues mucho antes del fin de siglo, decíamos, ya la escritura (en el periódico) estaba sujeta a las leyes del intercambio económico[19]. ¿Cómo se diferencia, entonces, el periodismo martiano y la crónica modernista del sistema de la "publicidad" anterior?

¿Qué había sido el periodismo anteriormente? Brevemente, digamos que el periodismo, entre el período de la emancipación y la consolidación de los estados nacionales, hacia el último cuarto de siglo, había sido el medio básico de distribución de la escritura. Y según vimos en la lectura de Sarmiento y Bello, la escritura era el modelo, en su misma disposición ordenada del sentido, de una vida pública racionalizada. De ahí que el periodismo no representara un conflicto para la "literatura", dada precisamente, la inoperancia de una autoridad específicamente estética con algún grado de autonomía. El periodismo, en el sistema de la República de las Letras, era el lugar donde se debatía la "racionalidad", la "ilustración", la "cultura", que diferenciaba la "civilización" de la "barbarie". De ahí que sea posible pensar el periodismo de entonces como el lugar donde se formaliza la *polis*, la vida pública en vías de racionalización.

El periodismo había sido muy importante para la producción de la imagen de la *nacionalidad*, de lo que Benedict Anderson llama una *comunidad imaginada*[20]. En su historia de la formación de los sujetos nacionales, B. Anderson enfatiza la importancia de la escritura para la regulación y delimitación del espacio nacional. El periodismo produce un público en el cual se basan, inicialmente, las imágenes de la nación emergente. El periódico no es sólo un agente consolidador del mercado –fundamental para el concepto moderno de la nación–, sino que también contribuye a producir un campo de

identidad, un sujeto nacional, inicialmente inseparable del público lector del periódico. En América Latina, para Anderson, la falta de una red de comunicación entre las diferentes zonas del continente –el hecho de que los periódicos localizaran, reducidamente, su imagen del público– explica en parte la imposibilidad del proyecto de unificación del continente bajo un Estado común en contraste con los Estados Unidos.

También en otro sentido, entre 1820 y 1880 (aproximadamente), el periódico fue una matriz de los nuevos sujetos nacionales. El periódico no sólo cristalizaba la "racionalidad", el orden que se identificaba con la estabilidad y delimitación nacional, sino que permitía extender ese orden a las zonas insubordinadas de la "barbarie". Convertir al "bárbaro" en lector, someter su oralidad a la *ley* de la escritura –ya lo vimos en Bello y Sarmiento– era uno de los proyectos ligados a la voluntad de ordenar y generar el espacio nacional. El periodismo era un dispositivo pedagógico fundamental para la formación de la *ciudadanía*. Aunque escritas en la coyuntura colonial cubana, las páginas de J. A. Saco sobre el periodismo, en *La vagancia en Cuba*, son iluminadoras. Recordemos que para Saco la escritura era un dispositivo de la racionalización del trabajo, otra condición de posibilidad de la modernización. Saco señala:

> Cuando se reúnan los fondos necesarios, y la educación se difunda por toda la isla, ¡cuán distinta no será la suerte de sus habitantes! Entonces, y sólo entonces podrán popularizarse muchos conocimientos, no menos útiles a la agricultura y a las artes, que al orden doméstico y moral de nuestra población rústica. No pediré yo para esto, que se erijan cátedras ni profesores en los campos. Un periódico, que quizá por vía de ensayo pudiera ya establecerse en algún paraje, un periódico, repito, en que se publicasen máximas morales y buenos consejos sobre economía doméstica, los descubrimientos importantes, las máquinas y mejoras sobre la agricultura, los métodos de aclimatar nuevas razas de animales y de perfeccionar las que ya tenemos; en una palabra, todo lo que

> se considere necesario para el progreso de los ramos que constituyen nuestra riqueza, contribuiría sobremanera a la prosperidad de la isla. [...]
>
> Siendo un periódico de esta naturaleza el vehículo más seguro para difundir los conocimientos, y mejorar las costumbres de la población rústica, no cabe duda en que debiera estar bajo los auspicios de los ayuntamientos y sociedades patrióticas. Su redacción pudiera encomendarse a dos o más individuos de su seno, o fuera de él, costeando de sus fondos la impresión, y haciendo repartir gratuitamente entre la gente del campo, el número competente de ejemplares [...].
>
> Es cierto que la distribución de este papel sería embarazosa; pero la dificultad quedará allanada, valiéndose de la mediación de los curas rurales, o de los capitanes de partido, quienes fácilmente podrán repartirlo los domingos en la parroquia donde se congregan los feligreses. Sería útil, que después de la misa se leyese fuera de la iglesia en voz alta, por una persona respetable, porque así se le daría más interés; sería el tema de las conversaciones; los más instruidos aclararían las dudas de los menos inteligentes; y absorbida la atención en tan recomendable objeto, muchos de nuestros campesinos no pasarían ya los domingos alrededor de una mesa de juego, o entregados a otras diversiones peligrosas[21].

El periódico era un medio de incorporar al *otro*, un medio de racionalizar el trabajo. Nuevamente es notable ahí el imaginario arquitectónico de Saco. La iglesia y sus intelectuales tradicionales, claro, son ahí refuncionalizados, contribuyendo a la extensión de la modernidad. También es significativo lo que Saco señala sobre la distribución del periódico. Si el analfabetismo era un rasgo del "bárbaro", ¿cómo incorporarlo al "público", a la escritura? Ahí aparece la función del mediador, tipo de educador que lee el periódico para la comunidad analfabeta. Gracias a esos intermediarios, la escritura sería capaz de extender su dominio más allá del reducido mundo del público urbano. Esa fue, por cierto, una de las funciones claves

del poeta gauchesco en la Argentina, donde la poesía producida por letrados se convirtió en periódico de iletrados: periódico de "bárbaros" interpelados –en las diferentes coyunturas que sobredeterminan el desarrollo del género, de Hidalgo a Hernández– por diferentes sujetos que buscaban dominar el emergente campo de la identidad nacional.

Hacia el último cuarto del siglo cambia el lugar del periódico en la sociedad, en el interior de una transformación más amplia del ámbito de la comunicación social. A medida que se consolidaban las naciones, autonomizándose la esfera de lo político en los nuevos Estados que generalizaban su dominio, el concepto de lo público sufre notables transformaciones. Se trata, en parte, de los efectos de una nueva distribución del trabajo, concomitante a la transformación de los lazos que articulaban el tejido discursivo de lo social. Tal reestructuración, como señala Habermas, afectó particularmente la relación entre lo público y lo privado[22]. La emergencia de un nuevo campo de la privacidad, que comienza a oponerse a la comunicación "reificada" de lo "social", fue clave para la emergente literatura moderna.

En el interior de esa transformación de lo público y lo privado el periodismo cumplió un papel fundamental. También el periodismo racionalizaba su medio, diferenciando sus funciones de lo político-estatal. Si anteriormente el periódico había cristalizado la voluntad racionalizadora, cumpliendo una función estatal, aunque ahora no deja de ser ideológico, ni de asumir posiciones políticas (a veces abiertamente partidistas), es notable su tendencia a distanciarse de la vida pública, ya propiamente *estatal*[23]. En cuanto al itinerario (por otro lado desigual) del distanciamiento del periodismo del Estado, conviene detenerse en el caso de *La Nación* de Buenos Aires, sin duda el periódico más moderno y modernizador de la época, donde tanto Martí como Darío, entre otros, publicaron gran parte de sus crónicas. Esto nos permitirá luego precisar el lugar de la literatura en el periodismo finisecular de la época y retomar la problemática de su heterogeneidad en la crónica.

La Nación de Buenos Aires. En las sociedades contemporáneas, articuladas por tecnologías de la comunicación tan complejas y refinadas, tal vez resulte difícil comprender la importancia que un simple periódico podía tener en la organización del mundo-de-vida de las sociedades finiseculares. Por ejemplo, hoy podría parecernos inverosímil el itinerario de viaje de cualquier noticia entre Londres, París y Buenos Aires antes de 1887. Ese año, en Buenos Aires, *La Nación* inauguraba un servicio telegráfico, afiliado a la Agencia Havas de París, anunciando, en letras grandes, que la distancia entre Europa y la Argentina se reducía para siempre. Anteriormente, la información, inclusive la comercial, llegaba en forma de cartas, por barco, quince días después de su partida de Portugal, haciendo escala en Río de Janeiro y Montevideo antes de llegar a Buenos Aires[24]. Pocos años después de la instalación del servicio telegráfico, los editores del periódico señalan:

> Hace seis años, antes que *La Nación* inaugurara el primer servicio de telegramas europeos que haya existido en el Río de la Plata, los acontecimientos de países europeos, de cuya vida participamos tan íntimamente, por la comunidad de la sangre [...], de pensamiento, no menos que por los intereses recíprocos del comercio y la industria, venían a nosotros cuando había transcurrido más del tiempo necesario para que fueran olvidados [...].
> Hoy no sucede eso: las formaciones que afectan de un modo u otro los intereses intercontinentales llegan en el momento preciso en que son requeridas [...][25].

En general, los historiadores del período –época de incorporación de América Latina al mercado internacional, al decir de T. Halperin Donghi–[26] no prestan atención a la importancia que los medios de comunicación tuvieron en términos de la modernización social en la época. Se sobreentiende que la prensa contribuyó a articular los mercados locales, e incluso internacionales, y que de algún modo permanece como un archivo de la vida cotidiana de aquellas

sociedades. Sin embargo, es notoria la ausencia de historias más o menos rigurosas del periodismo, cuyo desarrollo más bien ha sido objeto, por lo general, de las narrativas y anecdotarios de los mismos periodistas. Aun así es posible argüir que el desarrollo de la prensa en el siglo XIX –como ya preveían los patricios modernizadores– fue una condición de posibilidad de modernización y reorganización social que caracteriza al fin de siglo. En términos de nuestros objetivos, es conveniente que nos limitemos a un aspecto de tal reorganización, particularmente en lo que concierne al cambio que sufre la relación entre el periódico y la vida pública. Así podremos ver luego por qué el periódico, a medida que racionalizaba sus medios, fomentó –paradójicamente– el desarrollo de cierta literatura ligada a la crónica modernista.

La Nación fue fundada en 1870 por Bartolomé Mitre, dos años después del término de su presidencia. Hasta cierto punto, el periódico continuaba el proyecto de su antecesor, *La Nación Argentina*, editado por José María Gutiérrez. Durante la presidencia de Mitre, *La Nación Argentina* había sido un órgano prácticamente oficial del Partido Liberal, hasta el 68 dominado por el mitrismo. Es necesario enfatizar la *función estatal* de *La Nación Argentina*, porque en 1870 Mitre –ya bajo Sarmiento en la presidencia– funda el nuevo periódico precisamente con el objetivo de iniciar una prensa independiente o autónoma del Estado. Así explica Mitre la necesidad de reformular el rol de la prensa:

> Hoy el combate ha terminado. Ha terminado, sí, y estamos triunfantes en todas las cuestiones de organización nacional que han sido resueltas o que marchan en una vía de solución que no puede cambiar. La nacionalidad es un hecho y un derecho indestructible, aceptado y aplaudido por sus mismos adversarios de otros tiempos [...] La gran contienda está terminada [...] *La Nación Argentina* fue una lucha. *La Nación* será una propaganda. [...]
> Fundada la nacionalidad es necesario propagar y defender los principios en que se ha inspirado, las instituciones que son sus

> bases, las garantías que ha creado para todos, los fines prácticos que busca, los medios morales y materiales que han de ponerse al servicio de esos fines[27].

El territorio nacional, en efecto, se encontraba relativamente consolidado bajo el poder de una ley central, estatal, cuya autoridad, al menos en principio, era aceptada por los distintos grupos dominantes. La prensa, que hasta el momento había sido un dispositivo de la centralización y limitación nacional, ligada así a lo político-estatal, debía ahora reformular sus funciones. Es evidente que *La Nación*, particularmente hasta el 1874, seguiría siendo un buen ejemplo de periodismo político o de opinión (tipo de periodismo característico de la vida pública tradicional). Inicialmente constituyó, a pesar de lo que señalaba Mitre en aquel primer editorial, un órgano de partido: medio de la disidencia antisarmientina en el Partido Liberal, que llevaría a Mitre a intentar un golpe de Estado contra N. Avellaneda, poco después de las elecciones de 1874. El periódico se convirtió en el órgano del emergente Partido Nacionalista, tras la eventual fractura del Partido Liberal (entre mitristas y alsinistas-autonomistas de Buenos Aires). Aun el periódico era interpelado por las instituciones del campo político, relativizada su autonomía y especificidad institucional.

A lo largo de las próximas dos décadas la función política y partidista del periódico continuaría siendo fundamental. Sin embargo, igualmente notable, en ese período, sería su modernización progresiva, tanto en términos de la tecnología del periódico como de la racionalización y especificación de sus nuevas funciones sociales, sobre todo ligadas a la información y a la publicidad comercial. Aunque esas nuevas funciones del periódico, concomitantes a la emergencia de nuevos discursos (y escrituras) periodísticas, no desplazarían del todo la función tradicional, partidista, de la prensa, la modernización del periódico requería cierta autonomización de lo político.

En 1875, a raíz del encarcelamiento de Mitre y de la consecuente clausura de *La Nación*, tras un frustrado golpe de Estado contra Avellaneda, el periódico sufre una transformación notable: en 1883 un redactor del periódico recordaba aquella época de cambio:

> Desde [la clausura en 1875] tomó *La Nación* la delantera de todos los demás periódicos de Buenos Aires. La administración dio a la empresa, exclusivamente política hasta aquella fecha, un carácter comercial, y el diario, sin dejar de mantener su bandera, entró en un terreno más sólido, encauzándose en la corriente de avisos de que estaba apartado, y que es la principal fuente de que vive el periodismo[28].

Enrique de Vedia, sobrino de Mitre, pasó a ser el nuevo gerente del periódico. Vedia reconocía que el periódico –para sobrevivir como *empresa*– debía autonomizarse de la política más inmediata. Si el periódico, según proyectaba el propio B. Mitre, debía ser un agente modernizador, tenía entonces que rebasar la esfera permitida del partido. El periódico debía llegar a un público cada vez más heterogéneo, tenía que convertirse asimismo en agente publicitario de sectores que políticamente bien podían ser contradictorios. El periódico comenzaba entonces a proclamar su "objetividad" en una estrategia de legitimación distintiva de su voluntad de autonomía y modernización.

A partir de la administración de Vedia, el periódico se somete a una nueva división del trabajo. Inicialmente, el propietario-editor, Mitre, era gerente y redactor, a la vez que supervisaba personalmente la impresión misma del periódico en una organización típicamente artesanal. Por cierto, resulta emblemático el hecho de que la producción del periódico se llevara a cabo en la propia casa de Mitre (hasta 1885), lo que sugiere que los espacios de la privacidad y del trabajo no se encontraban aún diferenciados, en contraste al período de la profesionalización posterior,

marcado por una notable fractura entre la vida privada y la vida pública del sujeto.

Durante la administración de Vedia –miembro de la familia, por otro lado–, las tareas comienzan a especializarse y a especificar sus medios. Esto es notable en la distribución –y en los lenguajes mismos– del trabajo periodístico. Progresivamente la información adquiere importancia en el periódico, así como se expande y técnicamente se moderniza el espacio de los reclamos publicitarios.

Todavía en 1887, B. Mitre podía publicar, por entregas, su *Historia de Belgrano*, ocupando una tercera parte de la inmensa primera plana, en la sección *Folletín* del periódico. Pero ese tipo de indiferenciación discursiva del periodismo ya empezaba a transformarse. También disminuye el predominio de los editoriales (partidistas) en los ochenta, particularmente tras la emergencia del nuevo discurso informativo en que ya *comenzaba* a especializarse el periódico.

Se trata, hasta cierto punto, del proceso de autonomización de la prensa de lo político-estatal en el interior de una transformación más amplia del tejido de la comunicación social. Esa transformación del tejido social se cristaliza, precisamente, en la emergencia de la prensa como medio de una nueva cultura de masas, en oposición a su anterior funcionalidad política. Así describe J. Habermas la autonomización y relegitimación de la prensa:

> Sólo con la consolidación del Estado burgués de derecho y con la legalización de una publicidad políticamente activa se desprende la prensa raciocinante de la carga de la opinión; está ahora en condiciones de remover su posición polémica y atender a las expectativas de beneficio de una empresa comercial corriente. Esa evolución que lleva a la prensa de opción a convertirse en una prensa-negocio se produce casi simultáneamente en Inglaterra, Francia y Estados Unidos durante la década de los años treinta del siglo pasado. La inserción de anuncios da un nuevo fundamento al cálculo empresarial [...][29].

Para Habermas, el paso de una prensa de opinión, que materializaba al "raciocinio", la "discusión", la "privacidad insertada en público" de la era liberal, a una prensa propiamente comercial, orgánica a la emergente sociedad de consumo, marca un cambio fundamental en la historia del capitalismo. El cambio en la prensa cristaliza y promueve una transformación radical entre lo privado y lo público en una sociedad cada vez más dominada por la emergente "industria cultural", y por un concepto de "lo público" que excluye la discusión y la participación que, para Habermas, caracterizaba la comunicación en el período liberal de las burguesías europeas. La comunicación social, el ámbito de lo público, se constituye así como la suma de "seudoprivacidades", en un mundo-de-vida fragmentado y reificado[30].

La historia de Habermas del concepto de "lo público", en su cambiante relación con el ámbito "privado", es muy valiosa, particularmente por su disposición teórica (excepcional, sobre todo, entre el empirismo que domina la historiografía del periodismo). Sin embargo, en su voluntariosa crítica a la "industria cultural", tan típica de la década de los sesenta (y de la tradición del Instituto de Frankfurt de que parte Habermas), es notoria su nostálgica idealización de la comunicación social en la era liberal del capitalismo. La pregunta sería la siguiente: ¿qué agente social determinaba el "consenso", el "raciocinio", en los "espacios de discusión" (i.e. la prensa, los clubes) de la era liberal? ¿En función de qué ejercicio del poder –para quién– operaba el consenso? ¿A qué grupos sociales –e incluso, a qué otros "juegos comunicativos"– excluía, o aplastaba, el "raciocinio"?

Por otro lado, la transformación de la comunicación social fue muy desigual en América Latina; nos equivocaríamos si asumiéramos el modelo europeo del paso de la "era liberal" al "capitalismo avanzado" para explicar las transformaciones finiseculares. Por ejemplo, aún a lo largo de las últimas dos décadas del siglo, *La Nación* continuó siendo un periódico muy híbrido, que mantenía vestigios del periodismo tradicional, a la par que modernizaba

radicalmente su organización discursiva. Más en la tradición del periodismo francés que del emergente "amarillismo" norteamericano, *La Nación* nunca limitó sus funciones a la información noticiera. Tampoco puede hablarse de su organización discursiva en términos de una "industria cultural", distintiva del capitalismo avanzado. Sin embargo, tampoco podemos subestimar la modernización que el periódico precisamente proponía, no sólo como su proyecto empresarial, sino como un modelo de transformación general para la Argentina, muy en la línea de la ideología desarrollista del propio Mitre.

En términos de la racionalización de los lenguajes periodísticos, la inauguración del servicio telegráfico en 1877 resulta fundamental. El telégrafo le permitía a la comunidad de lectores autorrepresentarse como una nación insertada en un "universo" articulado mediante una red de comunicación que contribuyó mucho a la sistematización del mercado internacional en la época. En *La Nación*, el servicio telegráfico pronto comenzó a incluir comunicaciones comerciales, complementadas a partir de 1878 por boletines quincenales que anunciaban los productos listos para exportarse a Europa. Asimismo, sus novedosos avisos que cubrían en 1880 casi la mitad del periódico servían de vitrina de las más modernas maquinarias agrícolas y de objetos de lujo de firmas inglesas, francesas y norteamericanas. El periódico se convertía así en un intermediario fundamental entre el capital extranjero y los grupos comerciales de Buenos Aires, cada vez más poderosos.

La capacidad informativa del telégrafo también tuvo efectos notables sobre la racionalización de los lenguajes periodísticos. El telégrafo estimuló la especialización de un nuevo tipo de escritor, el *repórter*, encargado de un nuevo "objeto" lingüístico y comercial: la noticia. "Sansón Carrasco", al recordar los cambios del periódico bajo la administración de Vedia, señala refiriéndose a Emilio Mitre (hijo de Patricio):

> Dedicose el viajero a estudiar el periodismo inglés [...] y poco a poco fue introduciendo en el gran diario argentino las reformas que él creyó necesarias [...] Espíritu práctico, como Vedia, Emilio Mitre ha puesto de lado la hojarasca para reemplazarla con sustancia, dando a la noticia la importancia que merece[31].

Esa especialización, a su vez, tendió a problematizar la legitimidad de las letras en el nuevo periodismo. Según señala otro redactor del periódico:

> El periodismo y las letras parece que van de acuerdo como el diablo y el agua bendita. Las cualidades esenciales de la literatura, en efecto, son la concisión vigorosa, inseparable de un largo trabajo, la elegancia de las formas [...]. El buen periodista, por el contrario, no puede permitir que su pluma se pierda por los campos de la fantasía[32].

A primera vista, la antítesis entre el periodismo y la literatura hoy podría parecernos un lugar común. En la década de los ochenta, sin embargo, esa diferenciación entre la literatura y un uso del lenguaje específicamente periodístico era relativamente nueva. La antítesis registra la *fragmentación* de las funciones discursivas presupuesta por la emergencia del sujeto literario moderno: el "campo de la fantasía", la "elegancia de las formas". Es decir, en el sistema anterior, el intelectual era un "publicista" y el periódico era el lugar de las letras, operando en función de la extensión del orden de la escritura. Pero ya en 1880 aquella indiferenciación comienza a cuestionarse a medida que las letras y la escritura estallan en prácticas a veces antagónicas que compiten por autoridad en el interior de una nueva división del trabajo sobre la lengua. También se disolvía, relativamente, la exclusividad clasista de la escritura, en un sistema en que proliferaban –gracias al mercado, en parte– los escritores de las nuevas clases medias[33]. Se trata de un proceso de democratización *relativa* de la escritura, descrita así por Martí en 1882:

> Con el descenso de las eminencias suben de nivel los llanos, lo que hará más fácil el tránsito por la tierra. Los genios individuales se señalan menos, porque les va faltando la pequeñez de los contornos que realzaban antes tanto su escritura. Y como todos van aprendiendo a cosechar los frutos de la naturaleza y a estimar sus flores, tocan los antiguos maestros a menos flor y fruto, y a más las gentes nuevas que eran antes cohorte mera de veneradores de los buenos cosecheros. Asístese como a una descentralización de la inteligencia. Ha entrado a ser lo bello dominio de todos[34].

A diferencia de muchos de sus contemporáneos (acaso en compañía, nuevamente, de González Prada), Martí frecuentemente veía con optimismo esa reorganización y apertura de los espacios intelectuales. Pero en general, su visión positiva del periodismo no fue la norma en el campo literario de la época. Aunque la literatura latinoamericana finisecular dependió, para su distribución, de la prensa, los nuevos literatos, incluso en el periódico, frecuentemente autorrepresentaron su discurso y su autoridad en oposición a los usos de la escritura que el periodismo instituía. Más aún, con frecuencia representaban el periodismo como una de las causas fundamentales de la "crisis" de la literatura. Justo Sierra señala: "El periódico [es el] matador del libro (el matador de *Notre Dame*), que va haciendo de la literatura un reportazgo, que convierte a la poesía en el análisis químico de la orina de un poeta [...]"[35].

Gutiérrez Nájera:

> En esta vez, como en muchas, el telégrafo ha mentido. Ese gran hablador, ese alado y sutil *repórter*, no espera a que la noticia se confirme para transmitirla [...] y no repara en los males que pueden producir sus balbuceos, sus equivocaciones, su mala ortografía. Es industrial, comerciante. [...] El telegrama no tiene literatura, ni gramática, ni ortografía. Es brutal[36].

Y Darío:

> La tarea de un literato en un diario es penosa sobremanera. Primero, los recelos de los periodistas. El *repórter* se siente usurpado, y con razón. El literato puede hacer un reportaje: el repórter no puede tener eso que se llama sencillamente estilo [...] En resumen: debe pagarse [...] al literato por calidad, al periodista por cantidad; sea aquélla de arte, de idea; ésta de información[37].

Julián del Casal:

> ¡Sí! el periodismo, tal como se entiende todavía entre nosotros, es la institución más nefasta para los que, no sabiendo poner su pluma al servicio de causas pequeñas o no estimando los aplausos efímeros de la muchedumbre se sienten poseídos del amor del arte, pero del arte por el arte, no del arte que priva en nuestra sociedad[38].

El mismo González Prada, anticipando algunos de los tópicos de la crítica de la cultura de masas que aún hoy legitima mucha producción intelectual "alta", señala:

> Para la multitud que no puede o no quiere alimentarse con el libro, el diario encierra la única nutrición cerebral: miles y miles de hombres tienen su diario que aguardan todos los días, como el buen amigo, portador de la noticia y del consejo. Donde no logra penetrar el volumen, se desliza suavemente la hoja. [...]
> Sin embargo, el periodismo no deja de producir enormes daños. Difunde una literatura de clichés o fórmulas estereotipadas, favorece la pereza intelectual de las muchedumbres y mata o adormece las iniciativas individuales. Abundan cerebros que no funcionan hasta que su diario les imprime la sacudida: especie de lámparas

eléctricas, sólo se inflaman cuando la corriente parte de la oficina central[39].

Hasta cierto punto el nuevo antagonismo es efecto de la competencia instaurada por el surgimiento de nuevas autoridades escriturarias y de la pugna de los intelectuales "tradicionales" (en el sentido gramsciano) contra los escritores "orgánicos" del nuevo mercado de la información. En términos de J. Habermas, es la lucha entre "el periodismo de los escritores privados" contra los "servicios públicos de los medios de comunicación de masas":

> La actividad de la redacción había dejado de ser ya (hacia mediados del XIX) –bajo la presión del progreso técnico en el modo de obtener noticias– una mera actividad literaria para especializarse en sentido periodístico. La selección del material llega a ser más importante que el artículo editorial; la elaboración y enjuiciamiento de las noticias, su corrección y disposición, más apremiante que la prosecución literariamente eficaz de una "línea". Sobre todo a partir de los años setenta se configura una tendencia a desplazar de las primeras jerarquías del periódico a los grandes periodistas, para sustituirlos por administrativos de talento. La editorial contrata a los redactores para que, de acuerdo con oportunas indicaciones, y atados a ellas, trabajen para los intereses privados de una empresa lucrativa[40].

Podría pensarse, inicialmente, que ese progresivo desplazamiento de los escritores "altos" de su lugar central en el periódico es la causa de la tensión entre el nuevo periodismo en vías de especialización de la década de los ochenta, y los literatos, sobre todo los cronistas que siguieron dependiendo del periódico.

En ese sentido, en América Latina, a primera vista pareciera que el periodismo literario en las últimas dos décadas del siglo es instancia de un discurso y de una autoridad *tradicional*, venida a menos en el período de la modernización del periódico; la crónica

parecería ser una forma *residual*, ligada aún al sistema anterior de las letras, desplazado en parte por el emergente mercado de la información en el periódico. Lo que nos llevaría nuevamente a plantear la relación entre la literatura y el mercado (en el periódico) en términos de una "crisis", según la propia autorrepresentación de los literatos finiseculares. Gutiérrez Nájera:

> La crónica, señoras y señoritas, es, en los días que corren, un anacronismo. [...] La crónica –venerable Nao de China– ha muerto a manos del *repórter*.
> La pobre crónica, de tracción animal, no puede competir con esos trenes-relámpago. ¿Y qué nos queda a nosotros, míseros cronistas, contemporáneos de la diligencia, llamada así gratuitamente?[41]

En efecto, son sistemáticas las quejas de los literatos en los nuevos periódicos finiseculares. Tales lamentos son formulados, generalmente, en términos de la crisis de la literatura en la sociedad regida por la productividad, la eficiencia, que encuentra emblema en el poder del nuevo "monstruo": la tecnología[42]. La "crisis" hasta cierto punto correspondía a una reorganización efectiva del campo intelectual y a una redistribución de los poderes de diferentes discursos sobre el tejido de la comunicación social. Pero según hemos señalado antes, la "crisis" a la vez fue una retórica legitimadora de la emergencia de *nuevos* escritores en el interior de las transformaciones del campo intelectual.

En cuanto al periodismo habría que preguntarse si hubo realmente un desplazamiento de la autoridad literaria en el periódico y el nuevo mercado, o si en cambio esa autoridad literaria, aunque limitada por otras funciones discursivas del periódico, proliferó en la prensa finisecular, frecuentemente como crítica del mercado y de la emergente cultura de masas.

En términos del lugar de las "letras" en *La Nación* es notable el desplazamiento de ciertas formas tradicionales a medida que el periodismo moderniza sus medios y sus lenguajes, ya relativamente

orientados a la publicidad comercial y a la información. Por ejemplo, a lo largo de la década de los setenta (1870), las crónicas o "conversaciones" de "Aben Xoar" habían ocupado un lugar privilegiado en la primera plana del periódico. Esas crónicas, enraizadas en el costumbrismo, también eran un espacio que incluía textos literarios locales así como traducciones, menos frecuentes, de los clásicos europeos, según las normas del gusto dominante en la (aún) "gran aldea" de Buenos Aires. Es innegable que ese tipo de escritura –también ligada al mundo oprimido del *club*, en tanto institución fundamental del sistema tradicional de las "letras"– deviene en "crisis" en la etapa de modernización del periódico. Ya a comienzos de la década de los ochenta, el espacio de "Aben Xoar" (o de formas similares a su costumbrismo localista) disminuye a medida que cobran importancia tanto la información periodística como nuevas formas de literatura y las nuevas traducciones de autores europeos, que comprueban un cambio en la orientación literaria del periódico y sus lectores. En 1884, uno de los redactores de *La Nación* comenta:

> La pseudopoesía casera en las columnas de un diario –no hay que confundirla con las inspiraciones del genio. Su vida limitada al estrecho círculo del Club: "Hoy por ti mañana por mí", dura el tiempo que los cronistas [al estilo de Aben Xoar, distinguimos] la recuerdan...
> Esta literatura ataca el organismo humano, paralizando la circulación de la sangre.
> Su lectura nos hace compadecer a Byron, Schiller y Hugo que los inspiraron, los que no se imaginan les hayan salido semejantes nietos [...][43].

Este tipo de debate, lanzado desde la redacción del periódico contra la institución y el gusto tradicional del *club*, es fundamental para entender el cambio del lugar de las "letras" en la época. En efecto, ya a partir de 1883, cuando desaparece "Aben Xoar"

de *La Nación*, será difícil encontrar en el periódico aquel tipo de "literatura casera".

Sin embargo, la literatura no desaparece del periódico. Por el contrario, *La Nación* progresivamente se convierte en una nueva "vitrina" de la producción intelectual más reciente de Europa. Sus páginas incluirán, a lo largo de los ochenta y noventa, contribuciones de los escritores latinoamericanos (no sólo argentinos) más "nuevos" de la época, de Martí a Darío. Por supuesto, es imposible precisar la ideología literaria del periódico, siempre híbrido. En los ochenta, por ejemplo, Hugo, Lamartine, Gautier, Heine, E. de Amicis, A. Dumas y luego E. Zola, serían autores frecuentados. Pero ya en 1879 la primera plana del periódico incluye una traducción de E. A. Poe ("Berenice"), que hasta el momento era prácticamente desconocido en el continente. Y unos años después, en 1882, ocupando más de una tercera parte de la inmensa "sábana" de *La Nación*, Martí publicaba su "Oscar Wilde", describiendo precisamente la emergencia de una "nueva" literatura en Inglaterra y Europa[44]. En efecto, *La Nación* se convertía, aunque desigualmente, en el lugar de la "vanguardia" literaria de la época con el mismo movimiento en que tecnologizaba su producción material y discursiva, cristalizando, en más de un sentido, el proceso de modernización del Buenos Aires finisecular.

Ahora bien, podría pensarse que a pesar de la evidente promoción de la "nueva" literatura en el periódico, la relación fue una de estricta exterioridad y que el periódico era sólo un medio de distribución de la literatura carente de bases institucionales. En parte así fue, según hemos indicado antes. Pero a la vez la relación es mucho más compleja y constituye un objeto privilegiado para el análisis de la relación entre la literatura –ya en vías de autonomización–, el mercado y los nuevos lenguajes de la ciudad moderna, entre los cuales se distingue el periodismo.

Por ejemplo, en el caso de Darío, para quien el periodismo constituía claramente un problema, *La Nación* no fue simplemente el medio de acceso a un nuevo público, e incluso a un sueldo que le

posibilitaría cierta autonomía económica de lo público-estatal. *La Nación*, según recuerda Darío en su *Autobiografía*, era un taller de experimentación formal:

> Antes de embarcar a Nicaragua [1889] aconteció que yo tuviese la honra de conocer al gran chileno don José Victorino Lastarria [en Valparaíso]. Y fue de esta manera: yo tenía, desde hacía mucho tiempo, como una viva aspiración el ser corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires. He de manifestar que es en ese periódico donde comprendí a mi manera el *manejo del estilo* y que en ese momento fueron mis maestros de prosa dos hombres muy diferentes: Paul Groussac y Santiago Estrada, además de José Martí[45] (énfasis nuestro).

Resulta casi imposible imaginarse a Darío como un cruce entre Groussac, Estrada y Martí. En todo caso, de ese recuerdo nos interesa más lo que señala Darío sobre el periódico como lugar de aprendizaje de *manejo del estilo*. Recordemos que el "estilo" es precisamente el dispositivo especificador de lo literario en la época, frecuentemente en oposición a los lenguajes desestilizados, mecánicos, de la modernización (Darío: "el *repórter* no puede tener eso que se llama sencillamente estilo"). De modo que la relación entre el periódico y la nueva literatura no fue estrictamente negativa, según postulaba el discurso de la crisis de los cronistas. El periódico fue una condición de posibilidad de la modernización literaria, aunque también materializaba los límites de la autonomía.

De ahí que el periódico finisecular (sobre todo *La Nación*) sea un lugar privilegiado para estudiar las condiciones de la modernización literaria, no sólo por su relación positiva con los "nuevos" escritores, que allí encontraron un lugar alternativo a las instituciones tradicionales, así como un medio de contacto y formación de un nuevo público; es un objeto privilegiado porque a la vez condensa las aporías irreductibles de la voluntad autonómica en América Latina.

¿Cuál era el lugar de los nuevos escritores en el periódico? ¿Por qué el periódico promueve, en plena época de racionalización de sus medios y discursos, la proliferación de la literatura moderna en ese período finisecular?

Los corresponsales. Conviene recordar, brevemente, la entrada de Martí a *La Nación* de Buenos Aires en 1882. Como anteriormente en *La Opinión Nacional* de Caracas, Martí se incorpora a la redacción del periódico argentino en función de corresponsal de prensa desde Nueva York. Como en el caso de Martí, muchos de los literatos finiseculares, en especial los cronistas, encontraron un espacio en la nueva prensa de la época redactando "cartas" desde ciudades extranjeras, que luego algunos editaron en forma de libros de "crónicas". Tal fue la situación de Darío, también en *La Nación*, desde fines de la década de 1880, de Gómez Carrillo, el cronista por excelencia de la época, y también de Amado Nervo en México. Muchos cronistas, es cierto, no fueron corresponsales. Sin embargo, incluso en sus propias ciudades la *retórica del viaje* (la mediación entre el público local y el "capital" cultural extranjero) en varios sentidos autoriza y modela muchas de sus crónicas, según podría comprobarse en los otros dos cronistas fundamentales de la época: Gutiérrez Nájera y Casal. De ahí que la explicación de las condiciones en que emergen y operan los corresponsales contribuya a elucidar las condiciones de posibilidad de la crónica modernista en general.

Martí no fue el primer corresponsal de prensa de *La Nación*. Según los redactores del periódico, el primer corresponsal propiamente moderno fue Emilio Castelar desde España, justo en la época en que el periódico ampliaba su red internacional de comunicación, con el nuevo servicio telegráfico:

> El telégrafo eléctrico, que por medio del cable trasatlántico nos anticipa día a día el índice de la crónica universal, ha sido por primera vez aplicado por *La Nación* a la prensa diaria en el Río de la Plata. Y hoy, la palabra autorizada y elocuente de Castelar [...]

> relata, amplía y comenta en estilo abundante y rico de ideas, los sucesos que el telégrafo nos transmite en lenguaje rápido y seco[46].

El valor de esta nota de la redacción no es simplemente documental. Nos permite constatar, nuevamente, un alto grado de diferenciación y especialización en el concepto del trabajo sobre la lengua y la escritura en la misma administración del periódico. En oposición al lenguaje maquínico del telégrafo (recordemos las quejas citadas de Gutiérrez Nájera *et ál.*), el mismo periódico fomenta la proliferación de otros lenguajes, que vendrían a suplementar la información telegráfica.

De ahí que sea imposible asumir, tal cual, la insistencia con que los literatos culpaban a la información de la "muerte" de la literatura; versión que por otro lado es instancia de posición matriz entre "arte" y "cultura de masas" sumamente ideologizada, aunque acaso hasta hoy definitoria del sujeto estético *moderno*. Por el reverso de esa postulación de la "crisis" de la literatura en el periódico, los cronistas amplían su lugar en la prensa precisamente en la era telegráfica.

Claro, podría pensarse que Castelar de ningún modo fue un literato en el sentido moderno, y que, por el contrario, ya en 1879 era el paradigma del escritor civil que los nuevos literatos –Martí, Gutiérrez o Casal– vienen a desarmar, sobre todo en términos de su proyecto de renovación de la prosa. Pero ya con Martí, bajo la administración de Bartolomé Mitre y Vedia, *La Nación* establece en 1882 un claro precedente, convirtiendo las correspondencias en el lugar, no sólo de un discurso informativo sobre el extranjero, sino también en el campo de una experimentación formal, literaria. El propio D. F. Sarmiento, en 1887, reconocía en las correspondencias martianas un nuevo trabajo sobre la lengua, cuando le pidió a P. Groussac que tradujera al francés las "Fiestas de la Estatua de la Libertad": "En español nada hay que se parezca a la salida de bramidos de Martí, y después de Víctor Hugo nada presenta la Francia de esta resonancia de metal"[47].

También son significativas, en términos del rol del corresponsal, las otras lecturas que hizo Sarmiento de las crónicas martianas en *La Nación* (ahí la "ansiedad de la influencia", por cierto, es notable, aunque desde la perspectiva del "padre" o modelo ante un sujeto emergente):

> Una cosa le falta a don José Martí para ser un publicista, ya que se está formando el estilo más desembarazado de ataduras y formas, precisamente porque hace uso de todo el arsenal de modismos y vocablos de la lengua, arcaicos y modernos, castellanos y americanizados, según los requiere el movimiento más brusco de las ideas, en campo más vasto, más abierto, más sujeto al embate y a nuevas corrientes atmosféricas.
> Pero fáltale regenerarse, educarse, si es posible decirlo, recibiendo del pueblo en que vive [EUA] la inspiración [...][48].

En seguida Sarmiento define las tareas del corresponsal de prensa:

> ¿Cómo deberá escribir para la América del Sud un corresponsal de los Estados Unidos? y adviertan que el corresponsal del diario es todavía algo más elevado que un *repórter*, otro alto funcionario de la inteligencia [...] El *corresponsal* no es nuestro cónsul, para sostener a lo lejos lo que de su patria anda por allí rozando con intereses extraños. Debiera ser un ojo nuestro que contemple el movimiento humano donde es más acelerado, más intelectual, más libre, más bien dirigido hacia los altos fines de la sociedad, para comunicárnoslo, para corregir nuestros extravíos, para señalarnos el buen camino (p. 167).

Sarmiento define la tarea del corresponsal en función del *viaje importador* que en varios sentidos había sido la medida de autorización de su propio discurso. En efecto, el intelectual, en Sarmiento, había sido un viajero, destinado –desde la carencia de modernidad de su sociedad– a la plenitud extranjera: el

intelectual-viajero define el "buen camino" hacia la modernidad. También el corresponsal, según Sarmiento, debía cumplir el rol del intermediario, legitimándose así su discurso en términos del proyecto modernizador. Pero ya en Martí, según tendremos ocasión de ver en la lectura de sus *Escenas norteamericanas*, la modernización resulta problemática. Aunque las crónicas martianas reconocen en el "viaje importador" una condición de su autoridad y valor en *La Nación*, constituyen a la vez una constante crítica del proyecto modernizador. Crítica, no sólo de los Estados Unidos, como emblema de la modernidad deseada por Sarmiento (y por el desarrollismo mitrista de *La Nación*), sino de la *legitimidad* misma del intelectual patricio que Sarmiento epitomizaba[49].

Por ahora nos interesa concentrarnos en esa aporía fundamental en la constitución y materialidad misma del discurso en la crónica, aunque mediante la crónica el literato encuentra un lugar en el nuevo periódico, que incluso fomentaría las nuevas formas (como otro índice de su modernidad) ahí también el escritor queda sujeto a interpelaciones externas (como las de Sarmiento) que entre otras cosas exacerban su voluntad de autonomía. En la crónica, el literato debía *informar* en el interior de un campo de competencias discursivas en el que informar constituía ya un ejercicio diferenciado y antagónico de la literatura, es decir, aunque ni el telégrafo ni el *repórter* silenciaron la emergente literatura, es innegable que la información, entre los cronistas, constituía una actividad *otra* de la práctica literaria.

Por ejemplo, el editor-propietario de *La Opinión Nacional* de Caracas, F. T. de Aldrey, le exige a Martí en 1882: "Entre tanto, debo participarle que el público se muestra quejoso por la extensión de sus últimas revistas sobre Darwin, Emerson, etc., pues los lectores de este país quieren noticias y anécdotas políticas, *y la menos literatura posible* [...]"[50] (énfasis nuestro).

En otra carta del mismo año añade:

> Respecto a las *cartas* debo exponerle que desean los lectores –por lo común– que sean *más noticiosas y menos literarias*. [...]
> De las noticias telegráficas de todas partes saque V. partido para disertar en diversos sentidos, procurando dividirlas en dos o más revistas. [...]
> No me conviene el número literario de que V. me habla. Conozco el país y hace veinte años que soy en él periodista. Conté durante mucho tiempo con los literatos para realzarlos y tenerlos como un elemento útil para empresas editoriales en todos los ramos de la prensa, y he gastado millares de pesos en el empeño de realizar este propósito [...] No quiero nada con ellos. Es un literataje [...] que muerde[51] (énfasis nuestro).

Informar/hacer literatura: la oposición es clave y su significado histórico, más allá del fin del siglo, no reduce su campo al lugar de la prensa; es índice, más bien, de la pugna por el poder sobre la comunicación social que ha caracterizado el campo intelectual moderno desde la emergencia de la "industria cultural", de la cual el periódico (antes que el cine, la radio y la televisión) era el medio básico en el fin de siglo.

Por cierto, Martí rara vez criticó de frente la emergencia de la "información", en tanto nueva mercancía de la emergente industria cultural. Incluso escribió por muchos años para Charles Dana, director del *New York Sun*[52], uno de los antecedentes principales de la prensa *amarillista* de Hearst y Pulitzer. Aun así, esa pugna entre autoridades y sujetos discursivos, entre la voluntad de autonomía y las interpelaciones externas, es definitoria del espacio heterogéneo de sus crónicas. Detengámonos, brevemente, en un fragmento de una crónica escrita para *La Opinión Nacional* que bien puede leerse como autorreflexión sobre las condiciones y las pugnas que definen al género:

> ¿Qué ha de hacer el cable, ni qué ha de hacer el corresponsal, sino reproducir fielmente, por más que parezca tenacidad de la pluma

> o del afecto, los ecos del país de que la palabra alada surge, serpea por el mar hondo, ve los bosques azules y las llanuras nacaradas del seno del océano, y viene a dar en las estaciones de Nueva York, donde hambrientas bocas tragan en el piso bajo los telegramas que van a dar cada mañana a los lectores nuevas de lo que acontecía algunas horas antes en Europa? (*OC*, XIV, 162).

Este es un buen ejemplo de un discurso que subvierte su propia postulación: el corresponsal debe "reproducir fielmente", informar, pero la misma disposición de su escritura niega la norma de "transparencia" del ejercicio referencial o informativo. El objeto del enunciado ya en sí es revelador: Martí "presenta" el proceso de la comunicación telegráfica, desde Europa a Nueva York. El tema es la comunicación *tecnologizada* misma. Sin embargo, la forma de la descripción –que desplaza su objeto hasta el final del enunciado– es enfática en la *estilización*, aquello –la literatura– que Aldrey precisamente quería expulsar de su periódico.

Para poder hablar en el periódico, el literato se ajusta a la exigencia del mismo, informa e incluso asume la información como un objeto privilegiado de su reflexión. Pero al "informar" *sobrescribe*: escribe *sobre* el periódico, que continuamente lee, en un acto de palimpsesto, digamos, que a la vez proyecta un trabajo verbal sumamente enfático, que la noticia –el objeto leído– no tenía[53]. La crónica, entonces, como ejercicio de *sobrescritura*, altamente estilizada, en Martí, es una forma periodística al mismo tiempo que literaria. Es un lugar discursivo heterogéneo aunque no heterónomo: la estilización –ya notada por Sarmiento en su lectura de Martí– presupone un sujeto literario, una autoridad, una "mirada" altamente especificada. Se trata de una mirada especificada, pero sin un espacio propio, y sometida, limitada, por las otras autoridades que confluyen (en pugna) en la crónica. De ahí que *formalmente* la crónica represente, y hasta tematice, tanto la operación de un sujeto literario (la estilización) como los límites de su autonomía (la información). Si la poesía, idealmente,

representaba el "interior" por excelencia de la literatura finisecular (un campo de inmanencia, purificado o purificable de interpelaciones externas), la crónica –en su disposición formal, tan conflictiva– representa la pugna de autoridades, la competencia discursiva, presupuesta por el "interior" poético. El interior, el campo de identidad de un sujeto (literario, en este caso), sólo cobra sentido por oposición a los "exteriores" que lo limitan, que lo asedian, si se quiere, pero que a la vez son la condición de posibilidad de la demarcación de su espacio. El límite, de este modo, no es estrictamente negativo, según decían los modernistas del espacio "antiestético" del periódico. El límite permite reconocer la especificidad del interior: el énfasis del "estilo" (dispositivo de especificación del sujeto literario a fin de siglo) sólo adquiere densidad en proporción inversa a los lugares "antiestéticos" en que opera. En ese sentido, la crónica no fue un mero suplemento de la modernización poética, idea que domina en casi toda la historiografía del modernismo. La crónica –el encuentro con los campos "otros" del sujeto literario– fue una condición de posibilidad del alto grado de conciencia y autorreflexividad de ese sujeto ya en vías de autonomización.

Notas

1 Nos referimos a *Theory of the Avant-Garde*, traducción de M. Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

2 G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka: por una literatura menor*, traducción de J. Aguilar Mora (México: Biblioteca Era, 1975).

3 Gayatri Spivak señala, en un breve comentario sobre Fernández Retamar, que también el lugar de Calibán quedaba inscrito en una obra de Shakespeare, en un campo simbólico perfectamente europeo, en el cual la "otredad" o el "margen" no hace sino consolidar la identidad del europeo "civilizado". Véase su "Three Women's Texts and a Critique of Imperialism", en *Race, Writing and Difference*, número especial de *Critical Inquiry* (vol. 12, núm. 1), p. 245.

4 La postulación abstracta, ahistórica, de la literatura como discurso antidisciplinario o como crítica de la verdad es una de las ideologías claves de diferentes posiciones postestructuralistas, deconstructivistas. La inestabilidad del sujeto literario es hipostasiada y asumida en abstracto, como un modelo absoluto de transgresión. Ese tipo de ideologización del margen literario presupone que la literatura, más allá de las coyunturas en que históricamente ha sido producida, es por definición crítica del poder. Véase, por ejemplo, la lectura de Mallarmé en J. Derrida, *La diseminación*, traducción de J. M. Arancibia (Madrid: Editorial Fundamentos, 1975), pp. 431-549.

5 Algunos trabajos previos sobre el tema nos han resultado fundamentales: A. Rama, *Los poetas modernistas en el mercado económico* (Montevideo: Universidad de la República, 1967; incluido luego en su *Rubén Darío*); D. Viñas, "De los *gentlemen*-escritores a la profesionalización de la literatura", en *Literatura argentina y realidad política* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982); N. Jitrik, "La máquina semiótica/la máquina fabril", en *Las contradicciones del modernismo* (México: El Colegio de México, 1978); Carlos Monsiváis, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* (México: Biblioteca Era, 1980); Aníbal González

Pérez, *La crónica modernista hispanoamericana* (Madrid: Porrúa Turanzas, 1983).

6 Calixto Oyuela, "Asociaciones literarias", *Estudios literarios*, fragmento incluido en Jorge B. Rivera (editor), *El escritor y la industria cultural: el camino hacia la profesionalización* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980), p. 104.

7 J. del Casal, "Folletín: Crónica semanal", *Crónicas habaneras*, edición de A. Augier (Las Villas: Universidad Central, 1963), p. 148.

8 M. Gutiérrez Nájera, "La protección de la literatura", *Obras. Crítica literaria I*. edición de E. Mejía Sánchez, recopilación de E. K. Mapes (México: UNAM, 1959), p. 65.

9 También véase Rubén Darío, "La vida literaria. A propósito de los últimos dos libros del general Mitre", *Escritos inéditos de Rubén Darío*, edición de E. K. Mapes (Nueva York: Instituto de las Españas, 1958), pp. 66-74.

10 Silvia Molloy, "Conciencia del público y convivencia del yo en el primer Darío", *Revista Iberoamericana*, 108-109, 3 (1980), pp. 7-15.

11 Martí, *Cartas a Manuel A. Mercado* (México: UNAM, 1946), p. 112. Adelante abreviaremos: *CMM*.

12 "Hierro", Versos libres, *Obra literaria* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978), p. 54.

13 Según le indica Martí a Mercado su traducción de una novela de Hugh Conway para la Appleton, publicada con el título de *Misterio*, circuló en La Habana y en México: "le envié [...] una novela que traduje, y en La Habana al menos, la gente ha comprado sin tasa. [...] Al libro, no le doy más importancia que la que tiene para mí: un bocado de pan. Podrá ser una grandeza, pero a mí, a pesar de mi prosa, me parece una bellaquería. *El Nacional* lo ha estado anunciando con letras grandes" (*CMM*, 98).

14 *La Nación* de Buenos Aires, por ejemplo, recibía y reimprimía los artículos de *La América* escritos por Martí. Hasta hoy no se ha podido encontrar una colección completa de *La América*, algunos de cuyos números sólo se encuentran en la Biblioteca Nacional de La Habana.

15 El volumen XXVIII de las *OC*, publicado en 1975, contiene muchos de esos anuncios, interesantísimos, por otro lado, como ejemplos de la enfática estilización martiana, operando en los lugares más insospechados.

16 Prólogo proyectado para *Flores del destierro, Obra literaria*, p. 80.

17 Martí a Mercado: "¡Y pasan de veinte los diarios que publican mis cartas, con encomios que me tienen agradecidos, pero todos se sirven gratuitamente de ellas, y como Molière, las toman de donde las hallan" (*CMM*, p. 146). Conviene añadir que en Nueva York Martí siguió de cerca las luchas de Mark Twain (y otros escritores en vías de sindicalización) por formalizar las leyes internacionales de propiedad intelectual. Es decir, ya en él opera la noción moderna del escritor como pensador, como "trabajador de la cultura", según su propia fórmula.

18 En cuanto a esa dialéctica entre el "exterior" –ligado a la emergente cultura urbana– y el "interior" del sujeto estético, convendría recordar el soneto "De invierno" (*Azul*) de Rubén Darío. Este verso es particularmente interesante: "entro, sin hacer ruido; dejo mi abrigo gris." La entrada al recinto aparece como un proceso de purificación de un sujeto que viene de un "afuera" contaminado. La crónica, en cambio, presupone un movimiento inverso a ese itinerario.

19 Sin embargo, también es cierto que en el fin de siglo la posición del escritor en el mercado cambia notablemente. En cuanto a ese cambio es sumamente reveladora la carta que le escribe Bartolomé Mitre y Vedia, editor de *La Nación*, a Martí, luego de censurarle su primera correspondencia al periódico argentino: "Habla a Ud. un joven que tiene probablemente mucho más que aprender de Ud. que Ud. de él, pero que tratándose de una mercancía –y perdone Ud. la brutalidad de la palabra, en obsequio a la exactitud– que va a buscar favorable colocación en el mercado que sirve de base a sus operaciones, trata, como es su deber y su derecho, de ponerse de acuerdo con sus agentes y corresponsales en el exterior acerca de los medios más convenientes para dar a aquélla todo el valor

de que susceptible." Carta del 26 de septiembre de 1882 incluida en *Papeles de Martí III*, edición de E. de Quesada y Miranda (La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1935), p. 85.
Igualmente notable es la respuesta de Martí: "escribo para gentes que han de amarme" (en *Nuestra América*, Caracas, Ayacucho, 1977, p. 253). Martí busca *borrar* –con la retórica del amor– la impersonalidad del mercado. Pero en realidad escribía, como le recordaba Mitre y Vedia, para "un público lector", en el interior de un juego comunicativo donde los participantes no compartían un espacio primario de discusión que no estuviera mediado por el mercado. Esa será una de las grandes diferencias entre Martí y los periodistas-literatos finiseculares, y los "publicistas" de la república de las letras. Para éstos el periodismo aún cristalizaba un espacio público localizado, relativamente orgánico, materializado en un lenguaje común compartido por el escritor y los lectores. Ahora, en cambio, el "público" comienza a ser una "masa", y el editor, básicamente, un comerciante.

20 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Londres: Verso/New Left Books, 1983).

21 J. A. Saco, *La vagancia en Cuba*, pp. 85-87.

22 J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, traducción de A. Domènech (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1962). Véase particularmente los capítulos V y VI sobre la transformación de lo público en la segunda mitad del XIX europeo.

23 En cuanto al cambio de función de la prensa, véase también J. B. Alberdi, *Cartas sobre la prensa y la política militante de la República Argentina* (Buenos Aires: Ediciones Estrada, 1957).

24 La siguiente exploración en la historia de *La Nación*, de 1870 a 1895, se basa sobre todo en una lectura que hicimos del periódico utilizando los materiales disponibles en Harvard University, el archivo del periódico en la Biblioteca del Congreso Argentino y la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en 1983. Además consultamos la

Historia del periodismo argentino de Oscar Beltrán (Buenos Aires: Editorial Sopena, 1943); y también a J. R. Fernández, *Historia del periodismo argentino* (Buenos Aires: Librería Perlado, 1943). La guía *Artes y letras* en *La Nación* de Buenos Aires (1870-1899), editada por Beatriz Alvarez *et. ál.* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1968), nos resultó muy útil. También consultamos los números especiales que publicó el periódico en la conmemoración de su 75 aniversario (1945) y de su centenario (1970). En cuanto al caso específico de Martí en *La Nación* es útil el trabajo de Frida Weber, "Martí en *La Nación* de Buenos Aires", en *Archivo de José Martí* (La Habana: Ministerio de Educación, 1953), pp. 458-481.

25 *La Nación*, 31 de julio de 1883, p. 1.

26 Cfr. T. Halperin Donghi, "Surgimiento del orden neocolonial" y "Madurez del orden neocolonial", en *Historia contemporánea de América Latina* (Madrid: Alianza Editorial), pp. 207-355.

27 "Nuevos horizontes", *La Nación*, 4 de enero de 1870, p. 1.

28 *La Nación*, 2 de febrero de 1883, p. 1.

29 J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, p. 212.

30 En esa línea también es interesante la relación público/privado que hace H. Arendt en *The Human Condition* (Chicago, 1958).

31 "El coloso de la prensa argentina", *La Nación*, 2 de febrero de 1883, p. 1.

32 "Notas literarias: el periodismo y las letras", *La Nación*, 30 de noviembre de 1889, p. 1.

33 En parte, el acceso de nuevos sujetos a la escritura es corolario de lo que Benjamin llamaba la situación del arte en la era de la "reproducción mecánica". El periódico, en varios sentidos, liquida el "aura" y la exclusividad de la escritura, así como posibilita –según notaba Benjamin– la emergencia de nuevos "autores". Véase "La obra de arte en la época de su reproductibilidad mecánica", en Benjamin, *Discursos interrumpidos*, traducción de I. J. Aguirre (Madrid: Taurus, 1973), pp. 15-57.

34 Martí, "Prólogo al *Poema del Niágara*", en *Obra literaria*, p. 209.

35 J. Sierra, *Obras completas*, tomo VI, *Viajes. En tierra yankee*, (México: UNAM, 1948), p. 75.

36 M. Gutiérrez Nájera, *Obras inéditas: Crónicas de Puck*, edición de E. K. Mapes (Nueva York: Hispanic Institute), p. 55.

37 Rubén Darío, "La enfermedad del diario", en *Escritos inéditos*, edición de E. K. Mapes, p. 151.

38 J. del Casal, "Bonifacio Byrne", en *Crónicas habaneras*, p. 287.

39 M. González Prada, "Nuestro periodismo", en *Horas de lucha* (Callao: Tip. Lux, 1924), p. 133.

40 J. Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, p. 213.

41 M. Gutiérrez Nájera, *Obras inéditas*, pp. 10-11.

42 Analizamos la relación literatura/tecnología en el capítulo titulado "Maquinaciones", en la segunda parte del libro.

43 "Recuerdos de la semana: Reflexiones periodísticas", *La Nación*, 25 de marzo de 1884.

44 El notable "Oscar Wilde" de Martí se encuentra reproducido en sus *OC* y en *Obra literaria*, pp. 287-293.

45 Darío, *Autobiografías* (Buenos Aires: Ediciones Marymar, 1976), p. 63.

46 *La Nación,* 9 de enero de 1879, p. 1.

47 Carta de Sarmiento a P. Groussac, *La Nación*, 4 de enero de 1887, p. 1.

48 D. F. Sarmiento, *Obras. Páginas literarias*, vol. 46, p. 167.

49 "Nuestra América" de Martí puede leerse en términos de la crítica de ese tipo de legitimidad del intelectual "importador". Véase el capítulo sobre "Nuestra América" en la segunda parte del libro.

50 Carta de F. T. Aldrey a Martí de 1882 incluida en *Papeles de Martí*, ed. cit., p. 39.

51 *Papeles de Martí,* pp. 41-42.

52 Noemí Escandell recientemente ha encontrado (y traducido del inglés) algunos de los textos sobre arte publicados por Martí en *The Sun* de Nueva York. Cfr. *Escritura*, año VI, núm. 12, 1981, pp. 283-328.

53 A lo largo de las *Escenas norteamericanas*, Martí autorrepresenta y reflexiona sobre la producción de las crónicas. Frecuentemente el punto de partida es la lectura de los reportajes que aparecen en los periódicos neoyorquinos. De ahí que muchas de las crónicas martianas sean montajes de un conjunto de noticias. Las crónicas representan las noticias y al representarlas reflexionan sobre su relación con el discurso informativo. Una instancia notable de la crónica como reescritura del discurso informativo es la última "escena" que escribió Martí para *La Nación* en 1891, "El asesinato de los italianos", sobre un caso de violencia étnica en Nueva Orleans. La crónica martiana es una "cita" deconstructiva de un reportaje aparecido en el *New York Herald* el 15 de marzo de 1891, "Armed Mobs Shoot Down Mafia's Tools". Martí invierte el sistema ideológico implícito en la información, desarmando el reclamo de "objetividad" del reportaje y postulando la inocencia de las víctimas. Además, *estiliza* notablemente el reportaje; es decir, lo *sobreescribe,* acentuando la "mirada" y la autoridad literaria que no tenía el texto citado. Así concluye la crónica: "A Bagnetto lo sacan en brazos: no se le ve la cara de la herida; le echan al cuello, tibio de la muerte, el nudo de cuerda nueva: lo dejan colgando de una rama de árbol: ¡podarán luego las ramas vecinas; y las mujeres en el sombrero, y los hombres en el ojal, llevarán como emblema las hojas! Uno saca el reloj: 'Hemos andado de prisa: cuarenta y ocho minutos'. De las azoteas y balcones miraba la gente, con anteojos de teatro" (*OC*, XII, 499).

V. *Decorar la ciudad*: crónica y experiencia urbana

Con frecuencia, el racionalismo va de la mano del disfrute de la vida, pues, en general, quien piensa racionalmente, descubre asimismo que los placeres de la vida deben ser gozados. Por otra parte, el racionalismo exige una visión del mundo sobria y clara, realista y desnuda, por lo que el racionalismo no tarda en descubrir que la crueldad y la abominación impiden el pleno disfrute de la vida: o bien hay que erigir en bello lo abominable [...] para conseguir el pleno disfrute de la vida, o bien se han de cerrar los ojos a la abominación y a la crueldad, y seleccionar lo bello para que, convertido en estéticamente "selecto", permita un disfrute sin perturbaciones. No obstante, lo mismo en un caso que en otro –lo mismo en la afirmación de la crueldad que en su repudio–, se trata siempre, pese a la pretensión racionalista de autenticidad sin afeites, de un disfrazar estéticamente lo abominable, de su hipertrofia o de su acaramelamiento: se trata de un escamoteo mediante la "decoración".

H. Broch, *Poesía e investigación*

En varios sentidos, para los escritores finiseculares, la crónica es una instancia "débil" de literatura. Es un espacio dispuesto a la contaminación, arriesgadamente abierto a la intervención de discursos que –lejos de coexistir en algún tipo de multiplicidad equilibrada– pugnan por imponer su principio de coherencia. En el capítulo anterior vimos cómo a pesar de las quejas de los modernistas, que en general idealizaban la totalidad –autónoma y "pura"– del libro, la heterogeneidad de la crónica cumplió una tarea importante en el proceso de constitución de la literatura. Paradójicamente, el encuentro con los discursos "bajos" y "antiestéticos" en la crónica posibilita la consolidación del emergente campo estético.

Ahora quisiéramos explorar otros usos de la crónica en el fin del siglo. Veremos cómo la crónica, en tanto forma *menor*, posibilita el procesamiento de zonas de la cotidianidad capitalista que en aquella época de intensa modernización rebasaban el horizonte temático de las formas canónicas y codificadas. Esto es algo, por cierto, que Martí notaba ya en el "Prólogo al *Poema del Niágara*" (1882). Para Martí, la modernidad implicaba la experiencia de una temporalidad vertiginosa y fragmentaria, que anulaba la posibilidad misma de "una obra permanente", "porque las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas"[1]. "De aquí esas pequeñas obras fúlgidas" (p. 209), que como la crónica, surgidas de la misma fragmentación moderna, constituían un medio adecuado para la reflexión sobre el cambio.

Sin embargo, no nos proponemos idealizar la "marginalidad" ni la "heterogeneidad" de la crónica. Por el contrario, intentaremos ver cómo la flexibilidad formal de la crónica le permitió convertirse en un archivo de los "peligros" de la nueva experiencia urbana; una puesta en orden de la cotidianidad aún "inclasificada" por los "saberes" instituidos.

Retomaremos una pregunta que nos hicimos anteriormente: ¿por qué, en plena época de la racionalización de la prensa, prolifera la crónica modernista? ¿Qué utilidad podía tener el

emergente sujeto estético, protuberante y enfático (por su ansiedad) en la crónica, para la moderna industria cultural?

Retórica del consumo. La crónica –como el periódico mismo– es un espacio enraizado en las ciudades en vías de modernización del fin de siglo. Esto, primeramente, porque la autoridad (y el valor) de la palabra del corresponsal se basa en su representación de la vida urbana de alguna sociedad desarrollada para un destinatario deseante –aunque a veces ya temeroso– de esa modernidad. De ahí, como hemos señalado, la estrecha relación entre la crónica –y su forma epistolar– y la literatura de viajes, fundamental entre los patricios modernizadores.

Aun en la época de Martí, el relato de viaje, la correspondencia, en términos temáticos, era sumamente heterogéneo. Con notable intensidad intelectual, Martí escribía sobre prácticamente cualquier aspecto de la cotidianidad capitalista en los Estados Unidos, según comprobamos especialmente en sus *Escenas norteamericanas*. Pero ya en la época en que Darío, Nervo y Gómez Carrillo, hacia los noventa, son corresponsales modelos, las exigencias del periódico sobre el cronista han cambiado notablemente. En esa época el cronista será, sobre todo, un guía en el cada vez más refinado y complejo mercado del lujo y bienes culturales, contribuyendo a cristalizar una retórica del consumo y la publicidad. Veamos:

> Muebles de todos los estilos –descollante el *modern style*– certifican la rebusca de la elegancia al par que el firme sentimiento de la comodidad. En todo hallaréis el don geométrico y fuerte de la raza y la preocupación del hogar.
> Es la muestra de todo lo logrado en la industria doméstica bajo el predominio de la preocupación casera [...][2].

No habría que analizar a fondo la entonación, la disposición adjetival, la apelación a cierto tipo de destinatario, muy del fin

del siglo (burgués, refinado y doméstico) para reconocer ahí la emergencia de una retórica *publicitaria*. Se trata, por cierto, de Rubén Darío, muy a gusto en la gran Exposición de París (1900), donde percibía la realización de una de las utopías que atraviesan al modernismo (acaso sin dominarlo), el ideal de una modernidad capitalista, tecnológica, y a la vez *estética*:

> Más grande en extensión que todas las exposiciones anteriores, se advierte desde luego en ésta la ventaja de lo pintoresco. En la del 89 prevalecía el hierro –que hizo escribir a Huysmans una de sus más hermosas páginas—; en ésta la ingeniería ha estado más unida con el arte; el color, en blancas arquitecturas, en los palacios grises, en los pabellones de distintos aspectos, pone su nota, sus matices, el *cabochón* y los dorados, y la policromía que impera, dan por cierto, a la luz del sol o al resplandor de las lámparas eléctricas, una repetida y variada sensación miliunanochesca[3].

La estilización en la crónica transforma los signos amenazantes del "progreso" y la modernidad en un espectáculo pintoresco, estilizado. Obliterada la "vulgaridad" utilitaria del hierro, la máquina es embellecida, maquillada, y el "oro" (léxico) modernista es aplicado a la decoración de la ciudad. En la exposición, antecedente directo de la moderna industria del entretenimiento, se silencia la diatriba del arte contra la mercantilización. En cambio, el cronista es seducido por la promesa de su encuentro con un nuevo público –masificado–, cuyo contacto la industria cultural le facilitaría al arte, porque al menos en la exposición –en la escena del entretenimiento y del ocio– el mercado mismo cubría su rostro utilitario, abriendo incluso un espacio para la "experiencia" de lo bello en la ciudad. Benjamin señalaba que las "Exposiciones Universales son lugares de peregrinación al fetiche que es la mercancía"[4]. Habría que añadir, en cuanto a Darío, que el cronista es un fervoroso peregrino:

> Rodeado de un mar de colores y de formas, mi espíritu no encuentra ciertamente en dónde poner atención con fijeza. Sucede que, cuando un cuadro os llama por una razón directa, otro y cien más os gritan las potencias de sus pinceladas o la melodía de sus tintas y matices. Y en tal caso pensáis en la realización de muchos libros, en la meditación de muchas páginas. Mil nebulosos poemas flotan en el firmamento oculto de vuestro cerebro; mil gérmenes se despiertan en vuestra voluntad y en vuestra ansia artística [...][5].

En la exposición de arte, como en las otras "novedades", en infernal competencia los objetos interpelan al consumidor. Ese es el llamado de la mercancía: "cuando un cuadro os llama por una razón directa, otro y cien más os gritan las potencias de sus pinceladas." El objeto de arte, incorporado al mercado, ya no aparece como cristalización de una experiencia particularizada y "original". Ahí Darío más bien celebra la producción en serie de objetos bellos, ante los cuales el espectador figura claramente como un virtual comprador. Y el desliz que sigue al "llamado" de las mercancías es aún más revelador: "en tal caso pensáis en la realización de muchos libros, en la meditación de muchas páginas. Mil nebulosos poemas flotan en el firmamento oculto de vuestro cerebro." Acaso también la poesía podría producirse en masa, como los cuadros que buscaban comprador.

En las crónicas de Gómez Carrillo, el carisma de la mercancía, siempre de lujo, es aún más intenso, en una retórica –tan actual– en que el fetichismo es explícitamente erótico: "la suntuosidad de los escaparates, con el perpetuo atractivo de lo lujoso, de lo luciente, de lo femenino"[6]. El sujeto, en el contexto de esa cita, es un paseante en Buenos Aires:

> Para prolongar el encanto de la hora me dejo guiar por un amigo y penetro en una tienda que, desde afuera, no me ha parecido sino enorme. ¡Cuál no es mi sorpresa al hallarme de pronto trasladado a la verdadera capital de las elegancias! ¿Es el Printemps, con sus

mil empleados gentiles y su perpetuo frou-frou de sedas ajadas por manos aristocráticas? [...] ¿Es el Louvre y su interminable exposición de objetos preciosos? [...] Es todo eso junto; es el alcázar de los ensueños femeninos, es el antro en que las brujas han amontonado lo que hace palpitar el alma de Margarita; es, en una palabra, el palacio de las tentaciones (p. 67).

Luego añade:

No es la dulzura desinteresada que proporciona un museo, en efecto, lo que en lugares cual éste se nota. *Es el temible, el imperioso, el titánico deseo.* ¿Cómo resistir a todo lo que atrae? En las tiendas, en general, los objetos no aparecen ante la compradora sino a través de los cristales de las vidrieras [...] Aquí lo más raro y lo más caro, lo más frágil, lo más exquisito [...] está al alcance de las manos. Y las manos, las pálidas manos, nerviosas, se acercan, tocan digo, no, acarician, lo que la coquetería codicia, y poco a poco, al contacto con lo que es tibio y suave, una embriaguez verdadera adueñase del ánimo mujeril (p. 69).

A medida que la mercancía adquiere vida –en la palpitación erótica, "tibia y suave"–, el consumidor la pierde en su "embriaguez" y pérdida del "ánimo", ahí celebradas. Esa es, precisamente, la lógica del fetichismo. Más significativo aún, el fetichismo de la mercancía se representa como experiencia estética. La tienda sustituye al museo como institución de la belleza, y la estilización –notable en el trabajo sobre la lengua– opera en función de la epifanía consumerista. En Gómez Carrillo, de modo un poco inflado y grotesco, encontramos una de las consecuencias extremas de la autonomización de la esfera estética en la sociedad moderna: la separación de lo estético y cultural de la vida práctica predispone el arte autonomizado, "desinteresado", al riesgo de su incorporación por la misma racionalidad opresiva de la que el arte buscaba autonomizarse.

En Gómez Carrillo, o antes en Darío, la estética del lujo, una de las ideologías de la autonomización, bien podía representar una crítica a la economía utilitaria de la eficiencia y productividad distintiva del capitalismo; economía que atraviesa el uso mismo de los lenguajes desestilizados, tecnologizados, de la burocracia (y la bolsa) moderna. El lujo –la estética del *derroche*–, en la economía de la literatura finisecular, podría leerse como una subversión del utilitarismo de los otros discursos, propiamente orgánicos del capitalismo (incluida la información). Pero a partir de ese momento crítico de la voluntad autonómica, el espacio distanciado de lo estético se reifica, se objetiva (en el "estilo") y resulta fácilmente apropiable como actividad consolatoria, afirmativa, como compensación de la "fealdad" de la modernización. La estilización, en la poética del lujo, al rechazar el valor de uso de la palabra, queda inscrita como la forma más elevada de fetichización, donde la palabra es estricto *valor de cambio*, reconociendo en la joya (mercancía inútil por excelencia) un modelo de producción. Y esto, ya a fin de siglo, preparaba el camino para el desarrollo de un arte *kitsch*, definitorio de la cultura de masas moderna.

En un trabajo muy lúcido, María Luisa Bastos lee en las crónicas de Gómez Carrillo una aplicación del "estilo" modernista a las necesidades del emergente mercado del lujo, y la interpreta como una especie de vulgarización de la estética inicialmente "alta", autónoma, y acaso radical del modernismo[7]. En el fondo, coincide con la lectura de Rama, Jitrik y Pacheco que veían dos momentos en el modernismo: uno crítico y radical, antiburgués, y una segunda etapa, en que el modernismo, ya a comienzos de siglo, se convertía en la estética de los grupos dominantes. Las crónicas de Gómez Carrillo, o mejor incluso, lo que él denominaba su *literatura aplicada* a la moda[8], vendría a representar esa segunda etapa (que Pacheco reconoce, con simpatía, en los boleros de Agustín Lara).

No obstante, la lectura de las dos etapas –una inicial de plenitud, otra involuntariamente paródica o de trivialización en el *kitsch*– establece una *cronología* que disuelve la complejidad

misma del momento inicial. Darío, en su ambiguo "El rey burgués", ya en *Azul*, reflexionaba sobre el peligro que atravesaba, desde el comienzo, toda su producción: el recinto interior del rey burgués –allí visto con gran desprecio– estaba colmado de objetos de lujo: el poeta, con su maquinita musical, corría el riesgo de quedar incorporado como un objeto más.

El propio Martí, que anticipadamente criticó la voluntad autonómica, en sus sistemáticas críticas del lujo, definía así uno de los posibles usos de la belleza, de lo estético autonomizado:

> El amor al arte aquilata el alma y la enaltece: un bello cuadro, una límpida estatua, un juguete artístico, una modesta flor en lindo vaso, pone sonrisas en los labios donde morían tal vez, pocos momentos ha, las lágrimas. Sobre el placer de conocer lo hermoso, que mejora y fortifica, está el placer de *poseer* lo hermoso, que nos deja contentos de nosotros mismos. Alhajar la casa, colgar de cuadros las paredes, gustar de ellos, estimar sus méritos, platicar de sus bellezas, son goces nobles que dan valía a la vida, distracción a la mente y alto empleo al espíritu. Se siente correr por las venas una savia nueva cuando se contempla una nueva obra de arte. […] Es como beber en copa de Cellini la vida ideal[9].

Ahí también la esfera de lo bello, reificada, es incorporada al mercado como objeto decorativo, compensatorio, crítico del utilitarismo, si se quiere, pero en última instancia afirmativo de la misma lógica de la racionalización (y mercantilización del mundo). La literatura –en la misma crítica de la modernización que dispone la voluntad autonómica– es reincorporada al campo del poder como mecanismo decorativo de la "fealdad" moderna, sobre todo urbana: el escritor modernista como *maquillador*, cubriendo el peligroso rostro de la ciudad. De ahí que desde la "primera etapa", la "radicalidad" de la voluntad autonómica –la *lógica del derroche*– fuera sumamente imprecisa y frágil. La cronología (primero la radicalidad y luego la incorporación) disuelve

esas contradicciones. Y habría que poder hablar de las contradicciones porque ya en el fin de siglo se debate la ambigua relación entre la literatura (como discurso autónomo) y el poder que caracterizará el siglo XX.

El problema radica en pensar la cultura dominante como un bloque homogéneo y estático. El campo del poder, sobre todo en la modernidad, es fluido y desterritorializador, lo que tampoco quiere decir que no establezca redes de dominación. Para explicar más a fondo esa flexibilidad, y las contradicciones que la misma presupone para la voluntad de autonomía estética, conviene retomar el problema de la crónica en el periódico y la relación entre la literatura y la "fealdad" urbana.

Representar la ciudad. ¿Qué *significaba*, en el fin de siglo, la "ciudad"? Para Sarmiento –como para muchos patricios modernizadores– la ciudad (casi siempre en negrillas) era un espacio utópico: lugar de una sociedad idealmente moderna y de una vida pública racionalizada. De ahí que en Sarmiento podamos leer etimológicamente el concepto de la "civilización" –y de la "política"– en su relación con "ciudad".

Hacia el último cuarto de siglo, en parte por el proceso real de urbanización que caracteriza muchas de las sociedades latinoamericanas de la época, el concepto de la *ciudad* –que en buena medida sigue legitimando el discurso del cronista– se ha problematizado[10]. En Martí la ciudad aparecerá estrechamente ligada a la representación del desastre, de la catástrofe, como metáforas claves de la modernidad. La ciudad, para Martí y muchos de sus contempóraneos (particularmente, aunque no sólo, los literatos), condensa lo que podríamos llamar la *catástrofe del significante*. La ciudad, ya en Martí, *espacializa* la fragmentación –que ella misma acarrea– del orden tradicional del discurso, problematizando la posibilidad misma de la representación:

> En esta marejada turbulenta, no aparecen las corrientes naturales de la vida. Todo está oscurecido, desarticulado, polvoriento, no se

> puede [distinguir], a primera vista, las virtudes [de] los vicios. Se esfuman tumultuosamente mezclados (*OC*, XIX, 117).

La ciudad, en ese sentido, no es simplemente el trasfondo, el escenario en que vendría a representarse la fragmentación del discurso distintiva de la modernidad. Habría que pensar el espacio de la ciudad, más bien, como el campo de la significación misma, que en su propia disposición formal –con sus redes y desarticulaciones– está atravesado por la fragmentación de los códigos y de los sistemas tradicionales de representación en la sociedad moderna. Desde esa perspectiva, la ciudad no sólo sería un "contexto" pasivo de la significación, sino la cristalización de la distribución de los mismos límites, articulaciones, cursos y aporías que constituyen el campo presupuesto por la significación.

Por cierto, la metáfora de la catástrofe no era nueva en el momento de su inscripción martiana. Fueron los propios iluministas los que situaron la metáfora en el centro mismo de su retórica. En 1851, por ejemplo, Sarmiento interpreta los efectos de un terremoto en Chile:

> Interesa esto tanto más cuanto que el temblor es un buen estimulante para que el público ponga atención en asunto de arquitectura, en cuya solución lleva la vida, el reposo, cuanto no la fortuna. Si la tierra gusta de temblar es éste un perverso gusto de que no debemos culpar ni a la Providencia ni al gobierno. Nuestro único medio de hacer frente al amago, es extinguir el peligro mejorando la construcción de los edificios, porque si no hubiese de caérsenos la casa encima, un temblor sería ocasión de admirar sin miedo las sublimes luchas de la naturaleza. Un temblor es, pues, para los hombres, una cuestión de arquitectura[11].

Es significativo el desliz de la descripción a la inscripción metafórica del desastre: "Interesa todavía este asunto, porque los temblores sobreviven en el momento preciso que una *extraña*

revolución se está operando a nuestra vida" (p. 347). El desastre, sin duda, podrá ser un fenómeno natural, externo al discurso; su representación, sin embargo, transforma el acontecimiento en condensación de los diferentes significados que el "caos" –el peligro, el desorden– pueden tener en una coyuntura dada. A lo largo del XIX (por lo menos) la catástrofe es lo *otro* por excelencia de la racionalidad. En su extremo, condensa el peligro del "caos" revolucionario.

Sin embargo, para Sarmiento, en su exacerbada fe en el orden virtual del discurso (en este caso arquitectónico), el terremoto cumple una función positiva: desmantela el espacio tradicional, posibilitando la reorganización y *modernización* de Valparaíso y Santiago. La catástrofe problematiza la arquitectura del orden tradicional, y así posibilita la construcción de la nueva ciudad, de la modernidad deseada. En el relato sarmientino de la historia, la catástrofe no constituye una fisura insuperable. Por el contrario, la catástrofe registra el punto de una nueva fundación a partir del cual adquiere impulso el devenir del progreso.

En Martí, particularmente en las *Escenas norteamericanas*, donde es central su reflexión sobre la modernidad, la catástrofe también es una figura clave. Sin embargo, la carga de la metáfora –y su relación con la teleología iluminista– se complica notablemente. En sus notables crónicas, "El terremoto de Charleston" e "Inundaciones de Johnstown", por ejemplo, la representación de la catástrofe presupone una crítica del iluminismo epitomizado por Sarmiento. Notemos, brevemente, el lugar del *transporte* (icono del orden iluminista) en la siguiente descripción:

> Los ferrocarriles no podían llegar a Charleston, porque los rieles habían salido de quicio, o estallado, o culebreaban sobre sus durmientes suspendidos.
> Una locomotora venía en carrera triunfante a la hora del primer temblor, y dio un salto, y sacudiendo tras sí como un rosario a los vagones lanzados del carril, se echó de bruces con su maquinista

muerto [...] Otra a poca distancia seguía silbando alegremente, la lanzó en peso el terremoto, y la echó a un tanque cercano (*OC*, XI, 71).

Ahí, evidentemente, la catástrofe no promueve el orden de la ciudad, destruye –insiste Martí– todos los emblemas de la modernidad (sobre todo el mercado). Pero posibilita, mediante la destrucción de la ciudad, el retorno al origen que el progreso obliteraba: "Los bosques aquella noche se llenaron de gente poblana, que huía de los techos sacudidos, y que se amparaba de los árboles, juntándose en lo obscuro de la selva para cantar en coro" (*OC*, XI, 71).

El desastre paradójicamente genera el reencuentro de la comunidad, la reconstrucción del *coro*. Y son los negros (en plena época de conflictos raciales en EUA), los que guían el retorno a *lo otro* de la ciudad, a la selva; retorno, a su vez, que implicaba la restitución del poder del mito y la imaginación (lo propio de la literatura), interrumpido en la ciudad por el desencantamiento racionalizador: "el espanto [del desastre] dejó encendida la imaginación tempestuosa de los negros" (p. 68). *Inventar* la tradición, el origen; "recordar" el pasado de la ciudad, mediar entre la modernidad y las zonas excluidas o aplastadas por la misma: ésa será una de las grandes estrategias de legitimación instituidas por la literatura moderna latinoamericana a partir de Martí, porque en la literatura, como sugiere Martí en "Nuestra América", habla el "indio mudo", el "negro oteado". La literatura, en efecto, se legitima como lugar de *lo otro* de la racionalización.

Por cierto, no sólo en Nueva York, Londres, o en la misma París (de Baudelaire), la *ciudad* condensaba la problemática de "lo irrepresentable", la "desarticulación", la "turbulencia", la crisis de las categorías tradicionales de representación. También en muchas zonas de América Latina el proceso de urbanización finisecular fue bastante radical y decisivo. Como señala J. L. Romero, no todas las ciudades cambiaron homogéneamente[12].

Hubo "ciudades estancadas", pero especialmente en las ciudades puertos, como Río de Janeiro, La Habana, Montevideo, las transformaciones fueron notables. Y sobre todo en Buenos Aires y la ciudad de México, ejes de la modernización literaria finisecular, los cambios fueron intensos, tal como registra –de modo a veces mistificador– toda la literatura urbana del período, particularmente en las crónicas y en la ya emergente novela.

El proceso de transformación de las ciudades rara vez fue calculado, aunque particularmente en la Buenos Aires del intendente Torcuato de Alvear, y en el México porfirista fue decisiva la influencia del proyecto de racionalización (y previa demolición) del espacio urbano que el barón de Haussmann realizó en el París de Napoleón III[13]. Sobre todo en Buenos Aires, al decir de Romero, "se decidió por las demoliciones", cuyo primer foco fue la renovación radical de los centros tradicionales de la "gran aldea". Estas transformaciones, como sugería Lewis Mumford con respecto a las ciudades europeas del siglo XIX, no fueron simplemente "físicas" o materiales: la reorganización y racionalización del espacio cristalizaba una transformación de los espacios simbólicos de la época[14]. Observemos, en *Apariencias* (1892) del mexicano Federico Gamboa, los deslices figurativos en la descripción de la ciudad "reconstruida":

> Era una calle en proyecto y como son en su mayoría las calles nuevas, situadas en el rumbo elegante del ensanche de las grandes ciudades, que ofrecen un aspecto singular y característico: las aceras, anchas y recién embaldosadas; las casas en construcción, con su acumulamiento de materiales, los huecos, sin andamios, sin marco, de puertas y ventanas, *como cavidades de cráneos antediluvianos*; los andamios, que semejan arboladuras de navíos fantasmas; los solares, cercados con empalizadas irregulares en las que se miran anuncios multicolores de diversiones públicas y de medicinas de patente; a trechos una pequeña hondonada o diminuta prominencia que todavía conservan un musgo verde y abatido [...][15] (énfasis nuestro).

“Conservar”, paradójicamente, ahí es una palabra clave; es una palabra insertada, como para enfatizar su fragilidad, en ese paisaje configurado por la *retórica del desastre*. La ciudad, en Gamboa, es el reverso de la conservación, es una fuerza que reorganiza el espacio, el mundo-de-vida, con un impulso iconoclasta. Esto, literalmente: la ciudad es iconoclasta en tanto desarma los íconos, los sistemas tradicionales de representación; “destruye” –si se quiere– las figuras, el espacio como figura, de la cultura tradicional. Ese es también el tema de L. V. López en otra olvidada novela de la época, *La gran aldea*: “¡Cómo habían cambiado en veinte años las cosas en Buenos Aires!”[16] Escribir, para López, y en buena medida para Gamboa, era recordar –o *inventar* la tradición– que la fuerza iconoclasta de la modernización desmantelaba: la retórica del desastre es sistemáticamente nostálgica, aunque desde diferentes ángulos y posiciones políticas.

Los testimonios finiseculares de la “crisis” generada por la urbanización se multiplican. Esos testimonios comprueban las tensiones desatadas por la modernización –al menos para la literatura– y también para los grupos sociales identificados con las instituciones, los íconos y los espacios simbólicos que la racionalización urbana deshacía. Sin embargo, también es notable, paradójicamente, cómo la modernización, por el reverso de su impulso demoledor, promovió la “reconstrucción” de territorialidades, a veces usando las máscaras, los disfraces de una tradición reificada. Así como la modernización destruía los modos tradicionales de representación e identificación, al mismo tiempo generaba nuevas imágenes, frecuentemente pasatistas, simulacros de la tradición y del orden social, en respuesta –compensatoria– a los cambios violentos que efectuaba.

Este aspecto “reconstructivo” y compensatorio de la modernización es notable, por ejemplo, en el historicismo monumentalista que domina en la arquitectura del México finisecular. También la importancia que cierta noción de lo natural recobra en

el período modernizador del porfiriato es índice de ese impulso reconstructor en México. Israel Katzman señala:

> Desde el año de 1880 se empiezan a construir casas de campo en el Paseo de la Reforma, y como después se estaba perdiendo el ambiente campestre, en 1889 se decretó exención del impuesto predial por cinco años a los que dejaran al frente de sus casas un jardín de ocho metros por lo menos[17].

También en el Buenos Aires del Intendente Pueyrredón, en los 1870, en plena época de urbanización, se introdujeron muchos “espacios recreativos”, “lugares de esparcimiento” en la ciudad orientada a la productividad y eficiencia tecnológica[18]. Un notable cronista de la época, Eduardo Wilde, comenta sobre la inauguración del novedoso Parque Tres de Febrero en 1875:

> Buenos Aires te reclamaba [...] En el límite de su plantel, ni un árbol, ni un jardín, ni un sitio desahogado, ni una ancha avenida; en sus pequeñas plazas, ni sombra ni frescura, ni vegetación que cambiara su vida con el veneno de nuestros pulmones[19].

Aire puro en la ciudad maldita: ahí Wilde no sólo comenta sobre la invención de un espacio natural en la ciudad, sino sobre una de las funciones que su propio discurso, en la crónica, cumpliría en las décadas finales del siglo. Aunque la modernización demolía los sistemas tradicionales de representación, causando tensiones sociales, a la vez fomentó la producción de imágenes resolutorias de esas contradicciones; fomentó, incluso un discurso de la crisis y densificó la memoria de cierto pasado. Representar la ciudad, representar, es decir, *lo irrepresentable* de la ciudad, no fue entonces un mero ejercicio de registro o documentación del cambio, del flujo, constituido por la ciudad. Representar la ciudad era un modo de dominarla, de reterritorializarla, no siempre desde afuera del poder. Así como Haussmann en París, o Alvear

y Limantour, en Buenos Aires y México, demolieron *a la vez* que reorganizaron los espacios urbanos en función de un monumentalismo espectacular y pasatista, la industria cultural (en el periódico) pudo encontrar en los nuevos literatos agentes de producción de imágenes reorganizadoras de los discursos que la ciudad –y el periódico mismo, en otras de sus facetas– desmantelaban[20].

Periodismo, fragmentación, narrativización. El periódico moderno, como ningún otro espacio discursivo en el siglo XIX, cristaliza la temporalidad y la espacialidad *segmentadas* distintivas de la modernidad. El periódico moderno materializa –y fomenta– la disolución del código y la explosión de los sistemas estables de representación[21]. El periódico no sólo erige *lo nuevo* –lo otro de la temporalidad tradicional– como principio de organización de sus objetos, tanto publicitarios como informativos; también *deslocaliza* –incluso en su disposición gráfica del material– el proceso comunicativo. En el periódico, la comunicación se desprende de un contexto delimitado de enunciación, configurando un mundo-de-vida abstracto, nunca totalmente experimentado por los lectores como el campo de su existencia cotidiana. En ese sentido, el periódico presupone la *privatización* de la comunicación social, así como epitomiza el sometimiento del sujeto –en el proceso de esa privatización– bajo una estructura de lo público que tiende a obliterar, cada vez más, la experiencia colectiva. En ese sentido, el periódico hace con el trabajo sobre la lengua lo que la ciudad hacía con los espacios públicos tradicionales. No está de más, por eso, leer el periódico como la representación (en la superficie misma de su forma) de la organización de la ciudad, con sus calles centrales, burocráticas o comerciales, con sus pequeñas plazas y parques: lugares de ocio y *reencuentro*.

Se trata, en parte, de que el periódico es una condición de la "unidad" de la nueva ciudad. Ahí el comerciante, el político y hasta el literato se comunican con el sujeto privado. En el periódico se establecen las articulaciones que posibilitan pensar la ciudad

–desterritorializadora– como un espacio social congruente: el sujeto urbano experimenta la ciudad, no sólo porque camina por zonas reducidísimas, sino porque la *lee* en un periódico que le cuenta de sus distintos fragmentos. Pero más importante aún, nos parece, es el hecho de que el periódico (como las tiendas modernas), en su propia organización del lenguaje (o de las cosas), queda atravesado por una lógica del sentido que también sobredetermina la disposición del espacio urbano. Lógica del sentido profundamente fragmentaria, desjerarquizadora, constituida por una acumulación de *fragmentos de códigos*, en que los lenguajes se sobreimponen, yuxtaponen o simplemente se mezclan, con discursos de todo tipo y procedencia histórica imprecisable. El periódico, como la ciudad, es un espacio derivativo por excelencia, aunque es cierto que en él también proliferan los intentos de recomponer el espacio y de articular la fragmentación.

Por otro lado, como sugiere Benjamin, la fragmentación no puede leerse simplemente en términos formales o descriptivos. Para Benjamin, la forma del periódico cristaliza la disolución de lo social –de la "experiencia" comunitaria– que él veía encarnada en la narrativa tradicional:

> Las aspiraciones interiores del hombre no tienen por naturaleza un carácter privado tan irremediable. Sólo lo adquieren después de que disminuyen las probabilidades de que las exteriores sean incorporadas a su experiencia. El periódico representa uno de los muchos indicios de esa disminución. Si la Prensa se hubiese propuesto que el lector haga suyas las informaciones como parte de su propia experiencia, no conseguiría su objetivo. Pero su intención es la inversa y desde luego la consigue. Consiste en impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito en que pudiera hallarse la experiencia del lector. Los principios fundamentales de la información periodística (curiosidad, brevedad, fácil comprensión y sobre todo desconexión de las noticias entre sí) contribuyen al éxito igual que la compaginación y una cierta

> conducta linguística (Karl Krauss no se cansaba de hacer constar lo mucho que el hábito lingüístico de los periódicos paraliza la capacidad imaginativa de sus lectores) [...] La atrofia creciente de la experiencia se refleja en el relevo que del antiguo relato hace la información y de ésta a su vez la sensación[22].

Resultaría difícil precisar el lugar histórico de ese tipo de comunicación narrativa, nostálgicamente evocada por Benjamin. De cualquier modo, la lectura de Benjamin de la escritura moderna (en Baudelaire y Proust, entre otros), como intento (siempre agrietado, en la alegoría) de reconstruir un ámbito comunicativo *orgánico*, es un buen índice de una ideología que de hecho impulsó mucha producción intelectual, sobre todo en esa etapa inicial del capitalismo avanzado.

La problemática de la fragmentación es fundamental para entender la función ideológica de la crónica en el fin de siglo latinoamericano. La crónica sistemáticamente intenta *renarrativizar* (unir el pasado con el presente) aquello que a la vez postula como fragmentario, como lo *nuevo* de la ciudad y del periódico. Por ejemplo, si la Exposición de París era el espectáculo de la novedad, el gesto de Darío opera por el reverso, viendo en cada acontecimiento un fragmento articulable en la *continuidad* que la visión impone:

> La moda parisiense es encantadora; pero todavía lo mundano moderno no puede sustituir en la gloria de la alegoría o del símbolo a lo consagrado por Roma y Grecia. [...] Por la noche es una impresión fantasmagórica la que da la blanca puerta con sus miles de luces eléctricas [...] Es la puerta de entrada de un país de misterio y de poesía habitado por magos. Ciertamente, en toda alma que contempla estas esplendorosas *féeries* se despierta una sensación de infancia. [...] Aquí lo moderno de la conquista científica se junta a la antigua iconoplastia sagrada [...][23].

Imponer la tradición, la experiencia arcaica, la "sensación de infancia" sobre lo moderno, ligado ahí a la tecnología y a la ciudad: ese será el gesto distintivo del cronista y de la propia industria cultural que ahí describe y en la que participa.

En Martí, por otro lado, el acontecimiento –el fragmento de la temporalidad urbana– se relaciona directamente con el discurso periodístico, informativo. Según sugerimos antes, Martí arma sus crónicas como lecturas de las diferentes noticias que aparecen en el espacio fragmentado del periódico. Lee la variedad del periódico y con el mismo movimiento reflexiona sobre la problemática de su fragmentación:

> ¿Cómo poner en junto escenas tan varias? Allá en las resplandecientes soledades del Ártico, doblan al fin sobre su almohada de nieve la cabeza unos expedicionarios valerosos; aquí, en colosal casa, resuenan ante millares de oyentes absortos, los acordes sacerdotales y místicos de la música excelsa, la más solemne de las artes humanas. En los árboles, todo es verdor. En los rostros, todo es alegría. En Irlanda, todo es susto. En San Francisco, vencieron los enemigos de los chinos. En mostradores de las librerías, luce la obra monumental de un anciano de ochenta y dos años. En torno a mesa rica, juntarse para celebrar glorias patrias los mexicanos de Nueva York. Masas enardecidas se reúnen a protestar contra los asesinos de los ministros ingleses en Irlanda y contra los asesinos de los patriotas de Irlanda por los soldados ingleses. Ha habido festival grandioso. Guiteau entra ya en su celda de muerte. Susúrrase que va a haber mudanza importante en puestos diplomáticos (*OC*, IX, 303).

A primera vista pareciera que se trata solo de un problema de composición, de la "sintaxis" de la crónica. Pero el problema de la disposición de las noticias en la crónica está ideológicamente sobredeterminado, precisamente porque la información era un modo de representación, como sugería Benjamin, que

cristalizaba la problemática del orden y de la comunicación en la sociedad moderna. Es decir, al reescribir la fragmentariedad del periódico, el cronista trabaja con la temporalidad segmentada de la ciudad en un plano estrictamente formal. De ahí que la ciudad, en la crónica martiana, no sea sólo un "objeto" representado, sino un conjunto de materiales verbales, ligados al periodismo, que el cronista busca dominar en el proceso mismo de la representación. El cronista sistemáticamente busca rearticular los fragmentos, narrativizando los acontecimientos, buscando reconstruir la originalidad que la ciudad destruía.

A su vez, en la crónica –no sólo las martianas–, esa voluntad de orden integradora de la fragmentación moderna, se semantiza en lo que podríamos llamar la *retórica del paseo*. Es decir, la narrativización de los segmentos aislados del periódico y de la ciudad a menudo se representa en función de un sujeto que al caminar la ciudad traza el itinerario –un discurso– en el *discurrir* del paseo. El paseo ordena, para el sujeto, el caos de la ciudad, estableciendo articulaciones, junturas, puentes, entre espacios (y acontecimientos) desarticulados. De ahí que podamos leer la retórica del paseo como una puesta en escena del principio de narratividad en la crónica.

Paseo y privatización del sujeto urbano. A partir de la crónica sería posible armar una tipología de los diferentes modos de representar la ciudad finisecular. Dos tipos de "miradas" son dominantes. La primera, totalizadora, presupone la distancia del sujeto como condición de la representación. Darío:

> Visto el magnífico espectáculo como lo vería un águila, es decir, desde las alturas de la Torre Eiffel, aparece la ciudad fabulosa de manera que cuesta convencerse de que no se asiste a la realización de un ensueño. La mirada se fatiga, pero aún más el espíritu ante la perspectiva abrumadora, monumental[24].

En esa representación el espacio se encuentra notablemente jerarquizado: desde la altura, el sujeto tiende a demarcar la heterogeneidad urbana, condensando su multiplicidad en el cuadro del "magnífico espectáculo". Esa mirada panóptica, al decir de Michel de Certeau, es un núcleo productor de la cartografía profesionalizada por la urbanística en el siglo XIX. Su sentido presupone la transformación del *hecho* urbano en un *concepto* de la ciudad[25].

No obstante, particularmente a fines del siglo XIX, el concepto de la ciudad se problematiza a medida que la ciudad progresivamente pasa a ser el espacio del acontecimiento, de la contingencia instaurada por el flujo capitalista. La mirada panóptica, en la cita anterior de Darío, se "fatiga": su capacidad ordenadora es mínima. Caminar sería un modo alternativo, en la crónica, de experimentar –y dominar– la contingencia urbana[26].

En el paseo, la crónica representa (y se nutre de) un nuevo tipo de entretenimiento urbano, muy significativo en términos de las transformaciones que sufre la disposición del espacio en el fin de siglo. El paseo –la flanería, más bien– era una nueva institución cultural. En la Argentina de los ochenta, L. V. López señala:

> En fin, yo, que había conocido aquel Buenos Aires de 1862, patriota, sencillo, semi-tendero, semi-curial y semi-aldea, me encontraba con un pueblo con grandes pretensiones europeas que perdía su tiempo en *flanear* en las calles, y en el cual ya no reinaban generales predestinados, ni la familia de los Trevexo, ni la de los Berrotarán[27].

Por supuesto, caminar en la ciudad, incluso pasear, era una actividad milenaria, seguramente ligada a la estructura de la plaza pública, centro de una ciudad relativamente orgánica y tradicional. Pero como sugiere López, *flanear* era un tipo de entretenimiento distinto, que él mismo relaciona con la modernización de Buenos Aires.

La flanería es un modo de entretenimiento distintivo de esas ciudades finiseculares, sometidas a una intensa mercantilización

que además de erigir el trabajo productivo y la eficiencia en valores supremos, instituyó el espectáculo del consumo como un nuevo modo de diversión. El tiempo libre del nuevo sujeto urbano también se mercantilizaba.

En *México pintoresco, artístico y monumental* (1880), Manuel Rivera Cambas señala el carácter de clase del nuevo entretenimiento que amenazaba, incluso, con desplazar el teatro como centro de diversión:

> Actualmente es el paseo vespertino una necesidad para la clase social que puede dedicarse al descanso; en otro tiempo no era el paseo sino el teatro, la diversión favorita y solicitada por la sociedad mexicana [...][28].

La flanería es corolario de la industria del lujo y de la moda en el interior de una emergente cultura del consumo:

> Las calles de Plateros encierran establecimientos con todo lo que puede satisfacer el más exigente capricho del gusto o de la moda: grandes aparadores con muestras, tras enormes cristales; multitud de damas elegantes recorren esas calles [...][29].

Por otro lado, la flanería no es simplemente un modo de experimentar la ciudad. Es, más bien, un modo de representarla, de mirarla y de contar lo visto. En la flanería el sujeto urbano, privatizado, se aproxima a la ciudad con la mirada de quien ve un objeto en exhibición. De ahí que la *vitrina* se convierta en un objeto emblemático para el cronista. Justo Sierra señala:

> ¿Cómo se traduce en castellano el verbo francés *flâner* [...]? Vaguear caprichosamente con la seguridad de no ser cazado por el pensamiento interior, como una mosca por una araña; vaguear con la certeza de la perpetua distracción para los ojos, con la certeza de objetivar siempre, de no caer en poder de lo subjetivo [...]; vaguear basculado por la gente, afianzándose de los cristales de los escaparates [...] mirando al interior de las casas[30].

Incómodo entre la muchedumbre, aunque a la vez agotado por los límites del interior, el sujeto privado sale a *objetivar*, a reificar el movimiento urbano mediante una mirada que transforma la ciudad en un objeto contenido tras el vidrio del escaparate. La vitrina, en ese sentido, es una figura privilegiada, una metáfora de la crónica misma como mediación entre el sujeto privado y la ciudad[31]. La vitrina es una figura de la distancia entre ese sujeto y la heterogeneidad urbana que la mirada busca dominar, conteniendo la ciudad tras el vidrio de la imagen y transformándola en objeto de su consumo.

En Gómez Carrillo, la poética consumerista de la crónica es aún más enfática. También en él reencontramos la atracción que en el paseante ejerce “la suntuosidad de los escaparates, con el perpetuo atractivo de lo lujoso, de lo luciente, de lo femenino”. El cronista-*flâneur*, agobiado por el ruido urbano busca refugio. En las zonas del comercio de lujo (la calle Florida, en Buenos Aires), encuentra un lugar alternativo:

> [La calle Florida] está hecha con arte exquisito, de lo que hay en Europa de más distinguido, de más animado, de más brillante, de más moderno. [...]
> Y, en efecto, eso es, con sus innumerables tiendas de amenas suntuosidades, con sus letreros áureos que corren por los balcones anunciando trajes y mantos, [...] con sus escaparates llenos de pedrerías, con sus numerosas exposiciones de arte. Y al mismo tiempo es otra cosa más risueña y más íntima: es casi un salón en el cual nadie tiene prisa (*El encanto de Buenos Aires*, p. 50).

En el paseo, el cronista transforma la ciudad en *salón*, en espacio íntimo, precisamente mediante esa mirada consumerista que convierte la actividad urbana y mercantil, como señalamos

antes, en objeto de placer estético e incluso erótico. Por el reverso del intento de contener la ciudad, de transformarla en un espacio íntimo y familiar, la ansiedad del cronista-*flâneur* es notable. Esa ansiedad en varios sentidos es el impulso que desencadena tanto la flanería como la escritura sobre la ciudad en la crónica. La incomodidad del cronista-*flâneur* en la ciudad presupone la redistribución del espacio urbano de acuerdo con la oposición entre las zonas de la privacidad y la vida pública y comercial. En el paseo el sujeto privado sale de una zona residencial para hacer turismo en su propia ciudad, en los centros del espacio público que progresivamente se han ido comercializando, convirtiéndose en "extraños" y "alienantes" para el sujeto privado (burgués)[32]. El consumo –y los discursos de la cultura de masas que lo sostienen– comenzará a mediar entre los dos campos de la experiencia urbana.

Conviene remitirse a la historia de esa polarización en la ciudad de Buenos Aires:

> El comercio de Buenos Aires colonial, en gran parte producto del contrabando, se realizaba en infinidad de pequeños locales incluidos en la misma vivienda, como cuartos que dieran a la calle o zaguanes. Al irse extendiendo, este sistema fue tomando una a una de las casas más importantes, por lo que comenzaron a construirse aquellas con locales especiales para alquilar. Pero la intensificación de las actividades y el mayor volumen de mercaderías planteaban problemas de espacio que hicieron correr las viviendas hacia atrás, y, finalmente, usar todo el edificio como negocio. Las estructuras de hierro permitían techar los patios, con lo cual se conseguía un amplio espacio cubierto e iluminado. Luego vino el próximo paso, consistente en construcciones especiales para los comercios. Eran característicos de la época los almacenes de ramos generales, tanto en la ciudad como en la campaña; tenían vastos depósitos y salones de exposición y venta de productos[33].

La otra cara de esa división del trabajo sobre el espacio urbano fue el surgimiento de las nuevas zonas residenciales. En Buenos Aires, la primera calle propiamente habitacional o residencial fue la Avenida Alvear, hacia 1885. Las zonas residenciales, hacia el norte de la ciudad, se distinguían por su

> introversión que traducen sus fachadas y las defensas de sus jardines delanteros. Son mansiones para admirar de lejos [...]. Apenas el espectador se acerca a ellas, la espesura férrea de la reja italiana o Luis XV, la tapia estriada o la balaustrada de gruesas pilastras le impiden la visión. La casa puede ser vista de cerca sólo por quien tiene acceso a ella [...][34].

El interior –fundamental para la literatura finisecular– es el espacio de una nueva individualidad que presupone la progresiva disolución de los espacios públicos, comunitarios, en la ciudad moderna. En el paseo, el sujeto privado –desde la extrañeza que implica su mirada turística sobre el espacio urbano– busca salir del interior en un gesto no necesariamente crítico, que en todo caso comprueba la necesidad de construir y consolidar los campos de identidad colectiva, de *clase*. La propia ciudad (conformando la capacidad reterritorializante del poder moderno) proveerá los medios para la reinvención de la comunidad. Esa sería una de las funciones de la crónica y de la industria cultural en aquella época de entrada a la modernidad.

Paseo y reinvención del espacio público. El paseante –sujeto curioso– sale en la crónica a expandir los límites de su interioridad. De paseo, no sólo reifica el flujo de la ciudad, convirtiéndola en materia de consumo, e incorporándola a ese curioso estuche –o vitrina– que es la crónica. Además, el cronista-paseante, en el divagar turístico que lo individualiza y distingue de la masa urbana, busca –en el rostro de *ciertos* otros– las señas de una virtual identidad compartida. En la respuesta a

la soledad del interior, el cronista investiga la privacidad ajena, convirtiéndose en *voyeur*: mirón urbano. En Gutiérrez Nájera encontramos la gesticulación del *voyeur*: "He salido a flanear un rato por las calles [...] Tristes de aquellos que recorren las calles con su gabán abotonado, mirando por los resquicios de las puertas el fuego de un hogar"[35]. Si la ciudad (y el periódico mismo, como decía Benjamin) fragmentaba y privatizaba la experiencia social, la crónica –por el reverso de la fragmentación– genera simulacros, imágenes de una "comunidad" orgánica y saludable. Ésa es, por ejemplo, la función de la oralidad en la crónica, que entre los discursos mercantilizados y tecnologizados del periódico, continuaba autorrepresentándose como conversación o charla familiar.

"La novela del tranvía", excelente cuento de Gutiérrez Nájera, es un buen ejemplo de cómo el cronista, en su paseo por la ciudad, *reinventa* un espacio colectivo, en este caso mediante el *chisme* (modo de representación tradicional, antiprivado por excelencia)[36]. En esa crónica, el paseante toma un tranvía y se encuentra en un ámbito radicalmente extraño y desconocido:

> No, la ciudad de México no empieza en el Palacio Nacional, ni acaba en la calzada de la Reforma. Yo doy a ustedes mi palabra de que la ciudad es mucho mayor. Es una gran tortuga que extiende hacia los cuatro puntos cardinales sus patas dislocadas. Esas patas son sucias y velludas (p. 109).

La extrañeza, más allá de la ciudad, se proyecta sobre las relaciones entre la gente misma en el tranvía: "¿Quién sería mi vecino? De seguro era casado, y con hijas" (p. 110). El sujeto, a lo largo de la crónica, no simplemente *informa* sobre la ciudad; por el reverso de la información, conjetura, inventa, haciendo de la crónica, en última instancia, un relato de ficción[37]. De nuevo ahí comprobamos el gesto antinformativo de la crónica, que continuamente viola las normas de referencialidad periodística. Más aún, la ficcionalidad

ahí es concomitante a la voluntad de recrear (en el chisme) el espacio colectivo precisamente desarticulado por la fragmentación y dislocación urbana. El narrador, en "La novela del tranvía", le inventa a cada uno de los pasajeros una vida, les inventa tramas en una impostura –siempre irónica– que enfatiza el *desconocimiento* de la privacidad del otro, es decir, la creciente dificultad de concebir una esfera vital colectiva, compartida, en la ciudad moderna.

Dada su brevedad, quisiéramos citar una crónica de Gutiérrez donde el dispositivo del chisme y del *voyeur* (en respuesta a la soledad urbana) son aún más transparentes:

> Una cita
>
> Acostumbro en las mañanas pasearme por las calzadas de los alrededores y por el bosque de Chapultepec, el sitio predilecto de los enamorados.
>
> Esto me ha proporcionado ser testigo involuntario de más de una cita amorosa. Hace tres días vi llegar en un elegante coche a una bella dama desconocida, morena, de ojos de fuego, de talle esbelto y elegante. Un joven, un adolescente, casi un niño, la aguardaba a la entrada del bosque. Apeóse ella del carruaje que el cochero alejó discretamente, acercóse el joven temblando, respetuoso, encarnado como una amapola, demostrando en su aspecto todo que era su primera cita, y fue necesario que la dama tomara su brazo que él no se atrevía a ofrecerle. Echaron a andar ambos enamorados por una calle apartada y sola. Interesóme la pareja y seguílos yo a cierta distancia. Lloraba la dama, la emoción del niño subía de punto a medida que se animaba la conversación que entre sí tenían. Algunas frases llegaron a mi oído: no eran dos enamorados, eran madre e hijo. Sin quererlo supe toda una historia, una verdadera novela que me interesó extraordinariamente, que me hizo ser no sólo indiscreto, sino desleal, porque venciendo mi curiosidad a mis escrúpulos me hizo acercar más y más a la pareja que abstraída en la relación de sus desdichas, no me apercibía, no

oía mis pisadas sobre las hojas secas de los árboles derramadas por el suelo. Aquella mujer era un ángel, un mártir; aquel niño un ser digno de respeto, de interés y de compasión, que se sacrificaba al reposo y al respeto de la sociedad por su madre. Había en aquella historia dos infames que merecen estar marcados por el hierro del verdugo: dos hombres que han sacrificado a aquellos dos seres desgraciados y dignos de mejor suerte[38].

Ese "acercarse más y más" al *otro* es distintivo de la curiosidad chismosa. No sólo postula un *oír*, sino un *contar* la vida del otro: el deseo de hacerla pública. Su reverso –su referente borrado– es la privacidad urbana, la fragmentación de lo colectivo que hace de la ciudad un cruce de discursos enimágticos, a veces ilegibles, desde la perspectiva del sujeto privatizado. Por cierto, Gutiérrez ahí anticipa algunos aspectos de "Las babas del diablo". Pero si en el cuento de Cortázar el *otro* finalmente es un objeto perdido e irrecuperable, en Gutiérrez Nájera se domestica el peligro y la sexualidad desatada de la ciudad en la afirmación de la estructura familiar. La literatura –la ficción, ahí– todavía podía postular la reinvención de un espacio orgánico estable, a contrapelo del peligro de la ciudad, que efectivamente deshacía las formas tradicionales de la familiaridad.

Por otro lado, habría que enfatizar el carácter de clase de la constitución de cualquier espacio público, en tanto campo de identidad. El "chisme" en última instancia no incluye a "todos". En la misma disposición oral de las crónicas, que generalmente, a fin de siglo, siguen organizándose como *causeries* o conversaciones, es notoria la exclusividad que erige la voz del chisme y los límites ansiosamente protegidos de la "comunidad" reconstruida. Gutiérrez Nájera:

La pobre crónica, de tradición animal, no puede competir con esos trenes-relámpago. ¿Y qué nos queda a nosotros, míseros cronistas [...]? Llegamos al banquete a la hora de los postres. ¿Sirvo a usted, señorita, un *pousse-café*? [...]

En cambio, esa hora es propicia para las pláticas amenas, intencionadas y… de porvenir. Vuelve a abrirse en vuestras manos, ¡oh hechiceras volubles! el abanico [...][39].

La oralidad –la plática amena– bien puede oponerse al lenguaje tecnologizado de la información, e incluso proyectarse como un simulacro de familiaridad, de (cierta) comunidad, *en* el interior del ámbito fragmentado del periódico. Pero sobre todo es una oralidad que interpela –no sin ironía, en Gutiérrez Nájera– a los lectores de una clase social capaz de identificarse con ese tipo de "comunidad" cristalizada en la plática del club. Es decir, hay que evitar la idealización abstracta de los "espacios de discusión" (Habermas), e incluso de sus modelos retóricos, siempre socialmente sobredeterminados. La oralidad de la crónica es un procedimiento *inclusivo*, un dispositivo de formación del sujeto social. Esa inclusión de *cierto* otro en la crónica tiene su reverso *exclusivo*. ¿Qué había en el "exterior"?

Paseo y representación del "exterior" obrero. En su archivo de los "peligros" de la cotidianidad moderna, la crónica sitúa la "problemática" de la proletarización en un lugar prominente, siempre a la vista del ansioso cronista. Incluso en Martí, quien a lo largo de 1880 en Nueva York generalmente apoyaba las luchas del activo movimiento sindical, la ambigüedad en la representación de las nuevas fuerzas sociales es irreductible: "Tenía el Bowery, el Broadway de los pobres, un aire de campaña [durante una huelga en 1886]: y tanto hombre robusto y sombrío inspiraba respeto, pero daba miedo [...]" (*OC*, X, 398). Ante otra muchedumbre obrera, la policía consuela al cronista: "Surgen de entre la masa negra los cascos pardos de los policías" (*OC*, XI, 105) y "levántanse por entre la muchedumbre cubiertas de capucha azul humilde las cabezas eminentes de los policías de la ciudad, que ordenan la turba" (*OC*, IX, 424). Ante la energía física, inconteni-

ble, de las multitudes, el discurso en la crónica irá constituyendo sus propios mecanismos disciplinarios.

Para el cronista, ante la emergente cultura obrera, una opción era la *obliteración* –mediante el escamoteo decorativo– del peligroso cuerpo del otro. Todavía en la Argentina cercana al Centenario, llena de inmigrantes, de un emergente movimiento sindical, muy marcado por el anarquismo, para Gómez Carrillo era posible escribir lo siguiente:

> Y si alguna duda me cupiese, no tendría más que ver los lindos desfiles de obreritas que marchan, ligeras y rítmicas, en busca de alguna cercana rue de la Paix [...] Son las mismas de todos los días, son las de ayer, son las de siempre; son las que, con sus gentiles coqueterías, alegran las horas en que las damas ricas duermen; son las tentadoras humildes, que van acariciando visiones de amor y de alegría [...][40].

En Gómez Carrillo el gesto decorativo es exacerbado. En cambio, mucha de la literatura argentina, desde los ochenta (Cambaceres, J. M. Miró), había relatado el terror que el nuevo "bárbaro" –según la retórica de la época– producía en el interior de los grupos dirigentes. Después de describir el lujosísimo interior de la vivienda de su protagonista, el narrador de *La bolsa* de Julián Martel (J. M. Miró) señala:

> del otro lado de la verja de hierro sobredorado, esbozándose en la tiniebla, bultos de gente [...]; bultos entre los cuales ve el doctor relumbrar, como los de un gato, dos ojos que quizás pertenecen a algún ser hambriento de esos que vagan por las noches [...] con el puñal en el cinto[41].

El terror no necesariamente contradice el gesto decorativo; en cambio habría que pensar el embellecimiento de la miseria

urbana como uno de los efectos del terror, de la paranoia de una clase que en su mismo proyecto modernizador –de erradicar la "barbarie" campesina– había generado nuevas contradicciones, que ya a fin de siglo relativizan su hegemonía. La ciudad, no cabe duda, ya en la época de la crónica modernista, era el espacio de esas contradicciones.

En respuesta a esas tensiones, la crónica elabora, en la figura del paseante, otros modos de representación del "exterior" obrero. La divagación casi turística hacia los márgenes de la ciudad será otro gesto distintivo del cronista-paseante. En esos paseos el cronista emerge nuevamente como un productor de imágenes de la otredad, contribuyendo a elaborar un "saber" sobre los modos de vida de las clases subalternas y así aplacando su peligrosidad.

Concentrémonos en una crónica de Eduardo Wilde, "Sin rumbo", titulada como la novela posterior de E. Cambaceres: "Caminando, caminando, me fui hasta las orillas de la ciudad, cerca de las quintas [...]. Por los alrededores se ven hombres y mujeres que habitaron antes el centro y que la ciudad, en su eterno flujo y reflujo, ha arrojado a las orillas"[42]. La primera marca de diferenciación del *otro* es su carencia de propiedad, su carencia del *interior* que define al sujeto que sale de paseo:

> Más allá se diseminan las casas pequeñas y los pequeños ranchos, con sus ventanas microscópicas y dislocadas, por las cuales se ve un interior *vacío* y *desposeído*, donde una familia *sin genealogía* gestiona el expediente de su vida hambrienta (énfasis nuestro, p. 122).

Desposesión y carencia de genealogía: por el reverso de la descripción del otro, se precisa el campo propio de identidad. El sujeto va a la "orilla", al límite de la ciudad, no a ser otro, sino a constatar su diferencia, es decir, a consolidarse.

Si el *otro*, por definición, es el exterior del discurso –es lo particular-contingente por excelencia– en Wilde encontramos

(como antes en Sarmiento) la funcionalidad del *cuadro*, la escena generalizadora, que condensa y clasifica la heterogeneidad y el peligro: "todos tienen la marca de la miseria y del vicio en la cara y ese modo de mirar limosnero que choca y entristece" (p. 123). Pero incluso en Wilde la contingencia de lo particular se resiste al dispositivo del cuadro estereotipo:

> [un mendigo] me abordó, pidiéndome céntimos para completar [...] un capital destinado al sustento de ese día. Yo había salido a ver la naturaleza siempre bella y a resolver ideas en mi cabeza, mientras recogía con mis sentidos los variados aspectos. El pobre caballero *me lo descompuso todo* cambiando el curso de mis pensamientos (énfasis nuestro, p. 124).

El contacto con el mendigo impide el ensimismamiento, desarticulando el "todo" generalizador, el estereotipo, que inventa el paseante, como modo de ordenar el "caos" de la ciudad, cada vez más proletarizada.

Es significativo ese aspecto disciplinario, ordenador, del paseo que pasa a ser, luego, un mecanismo narrativo de cierta criminología finisecular. En *La mala vida en Buenos Aires* (1908), por ejemplo, escribe Eusebio Gómez, criminólogo:

> Ahora internémonos en los bajos fondos de la ciudad de Buenos Aires; veamos cómo operan los "caballeros del vicio" y del delito: sorprendámoslos en sus siniestros conciliábulos; recorramos los antros en que se reúnen para deliberar o para gozar de los beneficios de su parasitismo; escuchemos sus conversaciones; examinémoslos en todos los detalles de su personalidad. Será necesario, para ello, sacrificar muchas conveniencias y, sobre todo, vencer profundas repugnancias; pero, hagámoslo, y al final de la jornada, de seguro que no habrá para aquellos, en lo íntimo de nuestro yo, un sentimiento de odiosidad ni un deseo de venganza [...][43].

La retórica del paseo, ya formalizada en la crónica, se convirtió en un modo paradigmático de representación de los peligros de la nueva vida urbana.

Cronistas y prostitutas. Acaso ninguna figura social de la época encarne el "peligro" de la ciudad proletarizada como la prostituta. La prostituta es una condensación, en los discursos sobre la ciudad (la novela naturalista *Santa*, de F. Gamboa, sería un ejemplo clásico), de los "peligros" de la heterogeneidad urbana. Como señalaba G. Simmel, la prostitución es el emblema del impacto de las leyes del intercambio sobre las zonas más "íntimas" o "privadas" de la vida moderna[44]. Es decir, la prostituta representa la intervención del mercado en las zonas más protegidas del "interior". La prostitución –lejos de ser una anomalía– puede verse como modelo de las relaciones humanas en el capitalismo. Los discursos sobre la modernidad no cesaron de reflexionar sobre esto, condensando en la prostituta no sólo una amenaza a la vida familiar burguesa, y una "figura" de la sexualidad moderna, sino también la "peligrosidad" de la nueva clase obrera.

En su lúcida lectura de la *Olimpia* de Manet, el historiador de arte T. J. Clark traza la relación entre la cultura burguesa de París, la prostitución y la función ideológica –siempre tensa y contradictoria– del impresionismo. Para Clark, la representación de la prostituta era un lugar simbólico, donde se reflexionaba sobre una experiencia sexual desterritorializada, sumamente problemática para la cultura dominante, no sólo por el hecho de la desnudez (y de la prostitución misma), sino porque esa desnudez, a mediados del siglo pasado, era un "signo de clase"[45]. El impresionista, de modo muy contradictorio, por su lugar subalterno respecto de la cultura dominante, vendría a cubrir la desnudez, sometiendo su particularidad (y peligro) a las formas canónicas y procesadas del desnudo. (Según Clark, la radicalidad de Manet está en la ambigüedad y en las aporías que confronta la puesta en forma del cuerpo del o*tro* en esa especie de desnudo irónico que es la *Olimpia*).

En el Buenos Aires del fin de siglo, la prostitución comenzaba a ser un problema amenazante, en que se debatía incluso la capacidad disciplinaria de la policía urbana. Las prostitutas –como sugiere el propio Gómez Carrillo en *El encanto de Buenos Aires*– salían a la calle, incontenidas por los lugares institucionales del prostíbulo o la casa de citas. De ahí que la prostituta fuera uno de los objetos privilegiados de la "ciencia" de la criminología, según comprueba la proliferación de libros como *La mala vida en Buenos Aires* de Eusebio Gómez. Más aún, según señala Ernesto Goldar, ya en el Buenos Aires finisecular comenzaba el flujo inmigratorio de prostitutas, muchas veces traídas involuntariamente por la siniestra organización de *Zwi Migdal* que administró la *trata de blancas*, que estallaría luego en la década de los veinte (y que sería fundamental para Arlt)[46].

Para nosotros ese trasfondo es significativo: remite a la ciudad borrada o mejor decorada y domesticada por muchas crónicas finiseculares. Gómez Carrillo:

> Antes de acostarme vuelvo a abrir mi ventana para contemplar el espectáculo de la calle expresiva.
> [...] El ir y venir lento, tan lento como en todas partes, de las vendedoras de caricias, sugiere ideas de infinita piedad. ¡Ah! ¡Las cortesanas de la Avenida de Mayo! [...] ¡Si por lo menos tuvieran algo de provocador, algo de perversas, algo de diabólicas! [...] Pero van, las pobres, una tras otra, sin coqueterías, casi sin aliento, y cuando, de trecho en trecho, se detienen para atraer a un hombre que pasa precipitado o distraído, nótase que el movimiento de su cabeza, que se yergue, es puramente mecánico. Desde mi observatorio no veo ni sus miradas ni sus sonrisas. Pero bien sé cómo son [...][47].

Ahí el sujeto no es un *flâneur*, el lugar de la "mirada" es mucho más seguro y protegido: un interior desde el cual, nuevamente, se borra la particularidad del objeto –su aspecto amenazante– y se produce una *escena* generalizadora. La prostituta es "cortesana" que

inspira "piedad". A pesar de su "piedad" el sujeto insiste en registrar la distancia: desde el "observatorio", la mirada domestica la calle.

Por otro lado, más "empírica" que esa mirada distanciada, era la salida a las orillas prostibularias. También Gómez Carrillo sale de paseo. En una crónica titulada "El tango" escribe:

> Es un barrio lejano, sórdido y casi desierto. En el suelo, lleno de agua, las raras luces del alumbrado público se reflejan con livideces espectrales. Por la acera, verdadera "vereda", como se dice aquí, marchamos a saltos sobre los charcos [...]
> Mas no son muchachas de Francia, no, ni tampoco gracias finas y estilizadas lo que vamos a ver, *sino flores naturales del fango porteño y ondulaciones porteñas*[48] (énfasis nuestro).

No le hacía falta ver al cronista una prostituta estilizada: la estilización –carnet de identidad "literario"– es lo que su discurso le proveería al mundo representado, dominándolo. Sobre la miseria despiadada de la ciudad se impone el mapa de la otra ciudad, estrictamente libresca:

> Pero lo extraño, lo inexplicable, es que el tango que esta noche veo en este bajo y vil *bouge* de Buenos Aires no se diferencia del tango parisiense en ningún detalle esencial. Las bailadoras de Luna-Park son, de fijo, más hermosas, más lujosas, más graciosas y más airosas que las de aquí. El baile es el mismo. ¿Consistirá tal fenómeno en que la influencia del refinamiento parisiense ha llegado ya hasta tan miserable y lejano arrabal? (pp. 176-177).

Es el cronista quien le impone al miserable arrabal el refinamiento parisiense, la estilización de cierta ciudad *literaria*. Porque:

> ¿Dónde está la ciudad? [...] –¿Dónde está la ciudad? [...] Yo también me lo pregunto cuando, en ciertas tardes tibias, me pierdo

> gustoso, guiando un cochecito minúsculo, *sin rumbo fijo*, por entre las frondas de las avenidas (p. 233).

La ciudad es borrada por el discurso estetizador.

Hay muchos encuentros entre cronistas y prostitutas, no siempre tan sublimados como el de Gómez Carrillo. En sus crónicas sobre París (la ciudad ideal), Darío registra cierta ansiedad:

> En la orilla derecha, por la enorme arteria del bulevar, los vehículos lujosos pasan hacia los teatros elegantes. Luego son las cenas de los cafés costosos, en donde las mujeres del mundo que se cotizan altamente se ejercen en su tradicional oficio de deslumbrar al pichón. [...]
> Cerca de la Magdalena y de la plaza de la Concordia, está el lugar famoso que tentara la pluma de un comediógrafo. Allí esas "damas" enarbolan los más fastuosos penachos, presentan las más osadas túnicas, aparecen forradas academias, o traficantes figurines [...]
> Por la calle del Faubourg Montmartre y de Notre Dame de Lorette, asciende todas las noches una procesión de fiesteros, tanto cosmopolitas como parisinos, afectos al Molino Rojo y a las noches blancas. Nadie tiene ya recuerdos literarios y artísticos para lo que era antaño un refugio de artistas y literatos. *Además, se sabe de la mercantilización del Arte*[49] (énfasis nuestro).

¿No podría hablarse, partiendo de esa descripción de las prostitutas con "túnicas" y "fastuosos penachos", de una prostitución *modernista*? Por cierto, en esa crónica es notable cómo tras describir a la prostituta, Darío reflexiona sobre la mercantilización del arte, uno de sus tópicos favoritos. Nuevamente:

> París nocturno es luz y único, deleite y armonía; y, *hélas*! delito y crimen [...]
> Sabe que con el oro todo se consigue, en las horas doradas de la villa de oro, en donde el Amor transforma ese rincón de alegría, en donde hace algunos años todavía se soñaba sueños de arte y

> se amaba con menos interés [...] se dice que los artistas de hoy, los mismos artistas, no piensan más que en la ganancia [...] (p. 1056).

De la prostitución a la mercantilización del arte: el desliz, en Darío, es constante, y nos obliga a sospechar, de entrada, que en la prostituta el cronista proyectaba algunas de las condiciones de posibilidad de su propia práctica, porque, ¿no es la crónica, precisamente, una incorporación del arte al mercado, a la emergente industria cultural? ¿Y no era la mercantilización, según el idealismo profesado por muchos modernistas, una forma de prostitución?

Un extraño paseo –paseo esquizo, habría que añadir– del poeta Fernández en *De sobremesa* de J. A. Silva, intensifica la sugerencia:

> Eran las doce menos veinte minutos cuando salí al bulevar y me confundí con el río humano que por él circulaba. [...] Caminé durante un cuarto de hora con paso bastante firme y... ¿Cartas transparentes?, me dijo un muchacho, que guardó el obsceno paquete al volverlo a mirar.
> La luz de las ventanas de una tienda de bronces me atrajo, y caminando despacio, porque sentía que las fuerzas me abandonaban, fui a pararme al pie de una de ellas.
> Una mujer pálida y flaca, con cara de hambre, las mejillas y la boca teñidas de carmín, me hizo estremecer de pies a cabeza al tocarme la manga del pesado abrigo de pieles que me envolvía, y sonó siniestramente en mis oídos el *pssit, pssit*, que le dirigió a un inglés obeso y sanguíneo. [...] Me fijé luego en la ventana [...] Me pareció que estaba preso entre dos muros de vidrio y que jamás podría salir de allí. [...] Espesa niebla flotó ante mis ojos, una neuralgia violenta me atravesó la cabeza de sien a sien, como un rayo de dolor, y caí desplomado sobre el hielo[50].

El paseante inicialmente aparece protegido por un parapeto que lo "envuelve", que lo interioriza en ese "pesado abrigo de pieles". Sin embargo, al pie de la vitrina, el contacto con la prostituta estremece –saca de sí– al sujeto, que inmediatamente se contempla "preso entre dos muros de vidrio".

El desplazamiento metonímico, de la prostituta al yo atrapado en la vitrina, es revelador. Como señalamos anteriormente, la vitrina es uno de los objetos privilegiados por el paseante. La vitrina es un objeto que nos remite al consumo, en tanto mediación entre el sujeto urbano y su mundo. Pero a la vez, la vitrina es una metáfora mediante la cual cierta escritura finisecular (particularmente en la crónica) autorrepresenta su sometimiento a las leyes del mercado.

El paseo de Fernández es doblemente significativo: sitúa al sujeto doblemente "atrapado" por el cristal justo al lado de la prostituta que vende sus servicios. Y esto precisamente en una novela en que el intercambio económico de objetos artísticos y el tema general de la mercantilización son fundamentales.

Fueron muchas las quejas –y las pequeñas obsesiones– de los modernistas contra el dinero. Por el reverso de sus frecuentes y ansiosos reclamos de pureza (en la modernidad incluso la pureza es altamente cotizable, como es el caso de *inutilidad* del lujo), el poeta figuraba, sobre todo en las crónicas, como trabajador asalariado. Y en el momento en que el escritor –rotos los velos– se reconoce en el interior de la vitrina, comienza a verse como *otro* –como prostituta, a veces– y se complica, entre otras cosas, la disposición decorativa de la belleza. A partir de ese momento el literato, incluso el cronista, cesa de ser un *flâneur*.

Martí: crónica y cotidianidad. La crónica es un tipo de *literatura menor*; forma fragmentaria y derivada, pero fundamental para el campo literario finisecular. Como forma menor, genéricamente imprecisa, posibilita el procesamiento de zonas emergentes de la cotidianidad hasta el momento excluidas de los modos más

estables de la representación literaria (o artística). Pero, en abstracto, no es posible postular el signo político de "lo menor". Según hemos visto, en el caso de la crónica la misma indisciplina y flexibilidad formal del género bien podía ser un dispositivo disciplinario, una puesta en orden de la cotidianidad aún "inclasificada" por las formas instituidas.

Aun así es cierto que la heterogeneidad de la crónica, al menos en Martí, le permitió al literato una salida del campo del "arte" y de la "alta cultura". Esas salidas, en Martí, se resisten a producir una imagen decorativa de la ciudad. Por el reverso de la función decorativa que tiende a cumplir la crónica modernista, Martí registra la miseria, la explotación, que las formas entonces más avanzadas de la modernidad (en los Estados Unidos) generaban:

> De los techos de las casas de vecindad, que son las más en los barrios pobres, cuelgan racimos de piernas.
> De abajo, de muy abajo, se ve allá, en las alturas de un séptimo piso, una camisa colorada que empina un jarro lleno de cerveza, como una gota de sangre en que ha caído otra de leche. La luna da tintes de azufre a las cabelleras amarillas, y vetea de bilis las caras pálidas. De una chimenea a otra, buscando ladrillos menos calientes donde reclinarse, pasan medio desnudos, como duendes, los trabajadores exhaustos, enmarañado el pelo, la boca caída, jurando y tambaleando, quitándose con las manos los hilos de sudor, como si fuesen destejiendo las entrañas. En la acera donde los niños consuelan el vientre sediento echándose de bruces sobre las baldosas tibias, se tienden al pie de un árbol canijo o en los peldaños de la escalinata, las madres exangües, desfallecidas por la rutina de la casa, mortal en el verano: las mejillas son cuevas; los ojos, ascuas o plegarias; de si se les ve el seno no se ocupan; apenas tienen fuerzas para acallar el alarido lúgubre de la criaturita que se les muere en la falda (*OC*, XII, 22).

Ahí es comparable la distancia enfática que separa al sujeto del objeto representado, el *cuerpo* obrero. Distanciamiento semántica e ideológicamente cargado, notable asimismo en el estilo grotesco (nada celebratorio) de la descripción. La fragmentación, como rasgo del *otro*, atraviesa la disposición descriptiva misma. Pero igualmente notable es la ausencia de embellecimiento de la miseria. El cuerpo del otro –conjunto de fragmentos– aparece en oposición amenazante para el sujeto, pero permanece indomesticado. La miseria ahí no es pintoresca o dócil, en contraste a la retórica del paseo de Wilde o Gómez Carrillo. La crónica martiana no decora, no resuelve las tensiones de la ciudad; al contrario –muy por el reverso de los patrones de la prosa estilizada que domina en la crónica modernista–, parecería que la fragmentación del cuerpo del *otro* contamina, con su violencia, el espacio mismo del discurso, el lugar seguro del sujeto que a la vez reclama distancia.

Ya hacia 1881, sus primeros textos sobre Nueva York –donde Martí por cierto no era un turista– registraban su ambigüa posición ante las culturas marginales y obreras de la ciudad. Posición de distancia, y hasta de miedo, pero al mismo tiempo de *afiliación*:

> Amo el silencio y la quietud. El pobre Chatterton tenía razón cuando añoraba desesperadamente las delicias de la soledad. Los placeres de las ciudades comienzan para mí cuando los motivos que les producen placer a los demás se van desvaneciendo. El verdadero día para mi alma amanece en medio de la noche. Mientras hacía anoche mi paseo nocturno habitual muchas escenas lastimosas me causaron pena. Un anciano vestido en aquel estilo que revela al mismo tiempo la buena fortuna que hemos tenido y los tiempos malos que comienzan para nosotros, se pasea silenciosamente debajo de un farol callejero. Sus ojos, fijos sobre las personas que pasaban, estaban cuajados de lágrimas [...]. No podía articular una sola palabra (*OC*, XIX, 126).

El paseante busca un espacio alternativo en la ciudad, en la soledad de la noche. Pero en su búsqueda de un lugar vacío –propio– en la ciudad, el sujeto es interpelado por la mirada del otro. Acaso sea posible leer ahí no sólo un encuentro sino una proyección del sujeto en el otro. Otro que "revela los buenos tiempos que hemos tenido y los malos tiempos que comienzan para nosotros". En buena medida esas palabras describen al propio Martí exiliado, recién llegado a Nueva York, y desde aquellos primeros textos sometido al mercado como escritor asalariado. En efecto, a pesar de sus irreducibles contradicciones, en el Martí neoyorquino opera el concepto del escritor como otro, el escritor como trabajador. La crónica es el lugar donde se pone en práctica ese concepto.

Por otro lado, ese acercamiento de Martí a las zonas marginadas de la ciudad –a la materia "antiestética" de la ciudad– no puede explicarse solamente en términos de una experiencia personal. Esa relación está mediada –como indicamos anteriormente– por las luchas en el interior del campo intelectual; pugnas entre diferentes posiciones y conceptos literarios. En Martí, el rechazo del lujo y de la escritura como decoración urbana supone una crítica de la incorporación de lo estético, como esfera autónoma, por la industria cultural. Sin embargo, esa crítica a la vez se apoya en las formas "bajas" y menores del periodismo para atacar a cierto tipo de intelectual "alto":

> La historia que vamos viviendo es más difícil de asir y contar que la que se espuma en los libros de las edades pasadas: ésta se deja coronar de rosas, como un buey manso: la otra, resbaladiza y de numerosas cabezas como el pulpo, sofoca a los que la quieren reducir a forma viva. Vale más un detalle finamente percibido de lo que pasa ahora, vale más la pulsación sorprendida a tiempo de una fibra humana, que esos rehervimientos de hechos y generali-

> zaciones pirotécnicas tan usadas en la prosa brillante y la oratoria [...]
> [Cuando] se habla mano a mano en las plazas con el desocupado hambriento, en el ómnibus con el cochero menesteroso, en los talleres finos con el obrero joven, en sus mesas fétidas con los cigarreros bohemios y polacos [...], entonces vuelven a entreverse con realidad terrible las escenas de horror fecundo de la revolución francesa, y se aprende que en Nueva York, en Chicago, en San Luis, en Milwaukee, en San Francisco, fermenta hoy la sombría levadura que sazonó con sangre el pan de Francia[51].

La crónica le permitió a Martí una salida –desterritorializada– a la calle. Le permitió una crítica del *libro*, así como una reflexión, muy avanzada, sobre los riesgos de la voluntad autonómica de la literatura. Crítica del *interior*, ya proyectada en sus minuciosos testimonios de la cotidianidad capitalista, hechos a veces con la misma materia verbal, fragmentada y derivada, de la ciudad moderna.

Notas

1 Martí, *Obra literaria* (Biblioteca Ayacucho, 1978), p. 207. Sobre la relación entre la crónica y la temporalidad moderna, véase la valiosa lectura de las *Escenas* de Fina García Marruz, “El tiempo en la crónica norteamericana de José Martí”, en García Marruz *et. ál.*, *En torno a José Martí* (Burdeos: Editions Bière, 1974).

2 Rubén Darío, *Peregrinaciones* (París y México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1901), p. 63. Las crónicas sobre París incluidas en ese libro aparecieron inicialmente en *La Nación*, como correspondencias de Darío sobre la Exposición de París de 1900.

3 “En París”, *Peregrinaciones*, en *Obras completas, Viajes y crónicas*, t. III, (Madrid: Afrodisio Aguado, S.A., 1950), pp. 382-383.

4 W. Benjamin, “París, capital del siglo XIX”, en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, traducción de J. Aguirre (Madrid: Taurus, 1980), p. 179.

5 Darío, “En el gran palacio”, *Peregrinaciones*, p. 46.

6 E. Gómez Carrillo, *El encanto de Buenos Aires* (Madrid: Perlado, Páez y Cía., 1914), p. 32.

7 M. L. Bastos, “La crónica modernista de Gómez Carrillo o la función de la trivialidad”, *Sur*, 350-351, 1982, pp. 66-84.

8 El proyecto de Gómez Carrillo de generar una literatura aplicada, un arte “útil” para la emergente industria cultural, encuentra una instancia privilegiada en *La mujer y la moda*. *El teatro de Pierrot* (Madrid: Mundo Latino, 1920). Ahí señala Gómez Carrillo: “La moda es superior a la lógica, superior a la belleza misma” (p. 50).

9 Martí, “Oscar Wilde”, *La Nación*, 10 de diciembre, 1882, *Obra literaria*, p. 292. En cuanto a la reificación de la esfera estética, conviene recordar estas palabras de Benjamin: “If the concept of culture is a problematical one for historical materialism, the disintegration of culture into commodities to be possessed by mankind is unthinkable for it [...]. The concept of culture as the embodiment of entities that are considered independently, if not of the production process in which they arose, then of that in which they

continue to survive, is fetichistic". *One Way Street* (Londres: New Left Books, 1979), p. 360.

10 Cfr. A. Rama, *La ciudad letrada* (Hanover, N. H.: Ediciones del Norte, 1984), particularmente el capítulo "La ciudad modernizada". Véase también Gutiérrez Girardot, *Modernismo* (Barcelona: Montesinos, 1983), particularmente pp. 73-157.

11 D. F. Sarmiento, "Los temblores de Chile" (1851), *Obras*, vol. II (Buenos Aires, 1900), p. 347.

12 J. L. Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* (Buenos Aires: Siglo XXI, Argentina, 1976), especialmente los capítulos "Las ciudades patricias" y "Las ciudades burguesas".

13 La transformación de París posterior a 1848 fue un objeto privilegiado de W. Benjamin en su proyecto (inconcluso) sobre los pasajes y las arcadas parisinas. Cfr. su "París capital del siglo XIX", en *Poesía y capitalismo*. T. J. Clark estudia la relación entre la "haussmannización" de París y los sistemas de representación en *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (Nueva York: Alfred A. Knopf, 1985).

14 Sobre el cambio en la estructura urbana en Europa desde fines del siglo XVI, L. Mumford señala: "[las] nuevas fuerzas favorecían la expansión y dispersión en todas las direcciones, desde la colonización de ultramar hasta la organización de nuevas industrias, cuyos perfeccionamientos tecnológicos cancelaban, sin más ni más, todas las restricciones medievales. La demolición de sus murallas urbanas era tanto práctica como simbólica". *La ciudad en la historia* (1961), traducción de E. L. Revol (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1979), p. 555.

15 F. Gamboa, *Apariencias* (Buenos Aires: Jacobo Peuser, 1892), pp. 369-370.

16 L. V. López, *La gran aldea* (Buenos Aires: Imprenta de Martín Biedna, 1884), p. 141.

17 I. Katzman, *La arquitectura del siglo XIX en México*, vol. I (México: UNAM, 1973), p. 35.

18 Cfr. Instituto de Arte Americano. *La arquitectura de Buenos Aires* (Buenos Aires: Universidad Nacional, 1965), pp. 33-35.

19 E. Wilde, *Páginas escogidas* (Buenos Aires: Ángel Estrada y Cía, s.f.), p. 206.

20 En *The Painting of Modern Life*, T. J. Clark señala: *The city was eluding its various forms and furnishings, and perhaps what Haussmann would prove to have done was to provide a framework in which another order of urban life –an order without an imaginary– would be allowed its mere existence [...]. Capital did not need to have a representation of itself laid out upon the ground in bricks and mortar, or inscribed as a map in the minds of its city-dwellers. One might even say that capital preferred the city not to be an image –not to have form, not to be accessible to the imagination, to readings and misreadings, to a conflict of claims on its space– in order that it might mass-produce an image of its own to put in place of those it destroyed. On the face of things, the new image did not look entirely different from the old ones. It still seemed to propose that the city was one place, in some sense belonging to those who lived in it. But it belonged to them now simply as an image, something occasionally and casually consumed in places expressly designed for the purpose –promenades, panoramas, outings on Sundays, great exhibitions, and official parades. It could not be had elsewhere, apparently; it is no longer part of those patterns of action and appropriation which made up the spectator's everyday lives. I shall call that last achievement the spectacle, and it seems to me clear that Haussmann's rebuilding was spectacular in the most oppressive sense of the word* (p. 36).

21 Ese es uno de los temas constantes en Marshall McLuhan. Haroldo de Campos señala la importancia que "las técnicas de la espacialización visual y los títulos de la prensa cotidiana" tuvieron en Mallarmé. Cfr. H. de Campos, "Superación de los lenguajes exclusivos", *América Latina en su literatura*, edición de C. Fernández Moreno (México, Siglo XXI, 1979), p. 281.

22 W. Benjamin, "Sobre algunos temas de Baudelaire", *Poesía y capitalismo*, p. 127.

23 Darío, "En París", *Peregrinaciones* (*Obras completas*, III), pp. 385-386. En otra crónica sobre la exposición señala: "Y como el espíritu tiende a la amable regresión a lo pasado, aparecen en la memoria las mil cosas de la historia y de la leyenda que se relacionan con todos esos nombres y lugares. Asuntos de amor, actos de guerra, belleza de tiempos en que la existencia no estaba fatigada de prosa y de progreso prácticos cual hoy en día", *Peregrinaciones* (París, 1901), p. 43.

24 R. Darío, "En París", *Peregrinaciones* (*Obras completas*), p. 380.

25 M. de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, traducción de S. F. Rendall (Berkeley: University of California Press, 1984), pp. 93-94.

26 En la siguiente exploración del paseo nos han resultado fundamentales los siguientes trabajos: W. Benjamin, "El *flâneur*", en *Poesía y capitalismo*, pp. 49-83; K. Stierle, "Baudelaire and the Tradition of the Tableau de Paris", *New Literary History* XI, 1980, 2, pp. 345-361; M. de Certeau, "Walking in the City", en *The Practice of Everyday Life*, pp. 91-110; T. J. Clark, *The Painting of Modern Life* (particularmente el capítulo "The View from Notre-Dame", pp. 23-78); y Silvia Molloy, "*Flâneries* textuales: Borges, Benjamin y Baudelaire", en la edición de Lía Swartz e Isaías Lerner, *Homenaje a Ana María Barrenechea* (Madrid: Castalia, 1984).

27 L. V. López, *La gran aldea*, p. 144.

28 M. Rivera Cambas, *México pintoresco, artístico y monumental* (1880) (México: Editora Nacional, 1967, reimp.) vol. I, pp. 258-259.

29 M. Rivera Cambas, p. 198.

30 J. Sierra, *Obras completas* (México: UNAM, 1949) vol. VI, *Viajes*, p. 73.

31 Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif* (París: Hachette, 1981). Hamon señala*: Une deuxième métaphore court également avec insistance dans le métadiscours sur le texte en général et le texte descriptif en particulier, celle du texte-magasin. La métaphore de la fenêtre-vitrine peut d'ailleurs être considérée comme 'filée' a partir de celle du magasin, où inversement. Le magasin, c'est le lieu où se vendent les produits d'un travail, des 'articles' (la description, nous l'avons déjà noté, est aussi le lieu d'un 'decoupage' et d'un 'travail' sur le lexique), magasin de 'primeurs', de 'nouveautés', ou encore magasin de 'détail'.*

32 Incluso Sarmiento, para quien la ciudad había sido el lugar de un orden público deseado, escribe sobre el problema de la "alienación" del nuevo sujeto urbano hacia 1885 en "Un gran Boulevard para Buenos Aires" (*Obras*, vol. XLII, Buenos Aires, 1900, pp. 246-253). Citamos: "El viejo Buenos Aires se lo arrendamos a los pulperos, al gobierno nacional, y los cuarteles, hoteles, aduana, dependientes y gente ocupada de cosas vulgares, de trabajar como negros, y de otras ocupaciones" (p. 252). Ahí Sarmiento le pedía al intendente T. de Alvear que construyera un nuevo bulevar para conectar los barrios residenciales con el centro, para que la gente de "bien" "venga de vez en cuando a darse una vuelta por curiosidad, por ese antiguo Buenos Aires, con gobierno, con aduana, con catedral, y todo género de negocios, almacenes y pulperías" (p. 252). Esa es la mirada turística del sujeto privado.

33 Instituto de Arte Americano, *La arquitectura de Buenos Aires*, p. 65.

34 B. Matamoro, *La casa porteña* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977), p. 48.

35 M. Gutiérrez Nájera, "Las misas de Navidad", en *Cuentos de cuaresmas del Duque Job*, edición de F. Monterde (México: Ediciones Porrúa, 1966), pp. 37-38.

36 "La novela del tranvía" aparece reimpresa en C. Monsiváis, *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* (México: Era, 1980), pp. 109-114.

37 Es significativo que muchas de las crónicas de Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Eugenio Cambeceres, Casal o incluso Martí operen en el límite entre la referencialidad y la ficción. La marginalidad funcional de la crónica consiste en ese juego con las fronteras del

género. En efecto, muchas de las "ficciones" de estos autores se publican inicialmente como crónicas.

38 M. Gutiérrez Nájera, "Una cita", publicada originalmente en *El Nacional* el 3 de septiembre de 1882 y reimpreso en *Cuentos completos y otras narraciones*, edición de E. K. Mapes (Fondo de Cultura Económica, 1958), p. 307.

39 M. Gutiérrez Nájera, *Obras inéditas*, edición de E. K. Mapes, p. 8.

40 E. Gómez Carrillo, *El encanto de Buenos Aires*, p. 28.

41 J. M. Miró, *La bolsa* (Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1956), pp. 62-63.

42 E. Wilde, "Sin rumbo", *Páginas escogidas*, edición de J. M. Monner Sans (Buenos Aires: Angel Estrada y Cía, 1939), pp. 99-105.

43 Eusebio Gómez, *La mala vida en Buenos Aires* (Buenos Aires: Juan Roldán, 1908), pp. 39-40.

44 Georg Simmel, "Prostitution" (1907), *On Individuality and Social Forms*, edición de D. N. Levine (Chicago: The University of Chicago Press, 1971), pp. 121-126.

45 T. J. Clark, "Olympia's Choice", *The Painting of Modern Life*, pp. 78-146.

46 Ernesto Goldar, *La "mala vida"* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971).

47 Gómez Carrillo, *El encanto de Buenos Aires*, p. 33.

48 "El tango", en *El encanto de Buenos Aires*, p. 171.

49 Rubén Darío, "París nocturno", *Obras completas, cuentos y novelas*, IV (Madrid, Afrodisio Aguado, 1955), pp. 1053-1054.

50 J. A. Silva, *De sobremesa* (1896) (Bogotá: Editorial de Cromos, 1920), pp. 156-158.

51 Martí, *Nuevas cartas de Nueva York*, edición de E. Mejía Sánchez (México: Siglo XXI, 1980), p. 79.

Segunda parte

Introducción: Martí y el viaje a los Estados Unidos

Hasta fechas recientes, la historia literaria hispanoamericana –confirmando la institucionalización de la literatura como disciplina académica– tendía a demarcar los contornos de su objeto mediante una serie de cortes y exclusiones que generalmente privilegiaban, entre otras normas, la ley y "pureza" genérica. Antes de convertirse en objeto legítimo de reflexión y enseñanza –antes de entrar al sagrado recinto de la literatura–, los materiales debían ser sometidos a un cuidadoso examen y ajustados a la economía de un "saber" cuyas medidas de valoración eran, casi siempre, derivadas de los cánones europeos. En el mejor de los casos, esos cánones –institucionalmente construidos– podían ser verosímiles en situaciones donde la literatura efectivamente había logrado autonomizarse y precisar, no sólo una autoridad social relativamente especializada, sino también una serie de categorías, unos dispositivos de trabajo sobre la lengua, que la diferenciaban de otros discursos y prácticas sociales. Para una mirada delimitada

por estos cánones, zonas amplias de la producción intelectual latinoamericana, sobre todo en el siglo XIX, resultaban invisibles, impresentables, precisamente por su heterogeneidad, por su indisciplina, tanto genérica como funcional.

Ese ha sido el caso, por ejemplo, de la literatura de viajes del siglo XIX[1], uno de los modelos, como hemos señalado antes, que le provee a la crónica finisecular –al discurso de los corresponsales– su legitimidad. Las *Escenas norteamericanas* de Martí emergen de esa tradición discursiva.

En las sociedades posteriores a las guerras de independencia, el viaje –particularmente a Francia y a Inglaterra– era uno de los rituales básicos en la educación de los grupos dirigentes. A su vez, la literatura de viajes –convenientemente publicada por entregas en forma de "cartas" a los periódicos de la época– constituía uno de los modelos retóricos y narrativos fundamentales de las proliferantes reflexiones sobre las nuevas naciones. Más allá de la curiosidad turística, ya a mediados de siglo el relato de viajes era una de las formas privilegiadas de los discursos sobre la modernidad en América Latina.

También en Europa, en plena época de expansión decimonónica, el viaje ocupaba un lugar prominente, de enorme popularidad en el sistema de las letras. Como demuestra Said con lucidez, el viaje a las zonas periféricas de la cultura occidental fue un dispositivo importante de los discursos (a veces ligados a las nuevas "ciencias", como en el caso de la filología y la antropología) relacionados con el *orientalismo*, archivo de "saberes", y tropos sobre el "otro" oriental que configuró uno de los fundamentos epistemológicos del imperialismo europeo, especialmente en el siglo XIX:

> El orientalismo es la disciplina mediante la cual el Oriente fue (y sigue siendo) representado sistemáticamente, como un tópico de estudio, descubrimiento y práctica. Pero además el orientalismo designa esa colección de sueños, imágenes y vocabulario disponible

> a cualquiera que se haya dispuesto a hablar sobre aquello que permanece en el lado "oriental" de la línea divisoria. Estos dos aspectos del orientalismo no son incongruentes, pues por medio de ambos Europa ha podido avanzar, firme y literalmente, sobre el Oriente[2].

De ahí que para Said el conjunto de imágenes sobre el "otro", más que un conocimiento de la realidad extranjera, contribuyera a consolidar el campo de la identidad europea, legitimando la misión civilizadora y la expansión de la modernidad.

En términos de la arqueología del orientalismo que elabora Said, la literatura de viajes escrita por latinoamericanos en el XIX nos sitúa ante cierta paradoja: no se trata, en esa literatura, de un sujeto europeo produciendo estereotipos y clasificaciones de una "extrañeza" subalterna y dominable; se trata, en cambio, de intelectuales latinoamericanos que buscan, en los discursos modernos de la biblioteca europea, las claves para resolver los "enigmas", las "carencias" de la identidad propia. Si bien es cierto, como señala J. Franco, que en el siglo XIX hubo una proliferación de viajeros europeos a América Latina, ligados a la expansión de los mercados en la época[3], el envés de esa moneda es igualmente significativo: la importancia que para las élites liberales latinoamericanas cobra el viaje a Europa, precisamente como búsqueda de modelos para ordenar y disciplinar el "caos", para modernizar y redefinir el "bárbaro" mundo latinoamericano[4].

Tras señalar su función pedagógica –"la inevitable modificación que sobre el espíritu ejercen los viajes"[5]–, Sarmiento enfatiza la relación entre esa literatura y el proyecto civilizador:

> Por lo que a mí respecta, he sentido agrandarse y asumir el carácter de una convicción invencible, persistente, la idea de que vamos en América por mal camino, y de que hay causas profundas, tradicionales, que es preciso romper, si no queremos dejarnos arrastrar

> a la descomposición, a la nada, y me atrevo a decir a la barbarie, fango inevitable (p. 11).

En el discurso del viaje, la distribución del espacio está ideológicamente sobredeterminada: "Hay regiones demasiado altas, cuya atmósfera no pueden respirar los que han nacido en tierras bajas" (p. 12). El intelectual, en Sarmiento, es un viajero que va de lo bajo a lo alto: su autoridad social se legitima en función de la mediación entre la desigualdad. El intelectual-viajero traduce la plenitud extranjera con el fin de corregir el mal camino de la tradición propia, esa "descomposición" que distingue su lugar de origen. En ese sentido, el viaje, para Sarmiento, es la base misma de la autoridad de su trabajo intelectual. Imposible sería imaginarse al Sarmiento educador, por ejemplo, sin tomar en cuenta sus viajes a Europa y los Estados Unidos entre 1845 y 1848, comisionados por el gobierno chileno; esos viajes fundamentaron su "teoría" pedagógica en *De la educación popular* (1849), a partir del cual se establecen las bases del sistema educativo en la Argentina posterior a Rosas.

El desplazamiento del viaje de lo bajo a lo alto, del caos al orden, posibilita una perspectiva privilegiada: el poder de escribir –en el presente del "caos"– sobre el futuro. El viaje es un ejercicio prospectivo, un desplazamiento hacia el futuro, que le permite al viajero distanciarse de las carencias del pasado. En su revisión curiosa y deseante de las instituciones, monumentos y máquinas de la modernidad, el viajero les anunciaba a sus destinatarios, que "atrás" permanecían, los signos de un futuro cuyo momento –superados los vestigios de la tradición– habría de llegarle a América Latina.

En esa topografía simbólica, los Estados Unidos ocupan un lugar prominente. Acaso con mayor derecho que la antigua Europa, los Estados Unidos figuraban como el espacio moderno por excelencia, una sociedad nueva, donde el progreso había logrado desencadenarse del peso de la tradición. Todavía en las

primeras crónicas de Martí sobre Nueva York (1880), hay ecos de esa visión utópica de los Estados Unidos:

> El esplendor de la vida [...], la visión de este nuevo país levantándose sobre las ruinas de las viejas naciones, despiertan la atención de los hombres pensadores, que buscan ansiosamente una eliminación definitiva de todas las fuerzas destructivas que comenzaron, durante el siglo pasado, a poner los cimientos para una nueva era de la humanidad. Esto pudiera ser, y debe ser, la significación de los Estados Unidos (*OC*, XIX, 124-125).

Ya tendremos ocasión de ver cómo Martí desarma, en las *Escenas norteamericanas*, esa retórica. Digamos, por ahora, que la *utopía* del norte, al menos desde los diarios de *Viaje por los Estados Unidos de la América del Norte* (1783-1784) de Francisco de Miranda[6], había sido clave para los patricios modernizadores. Para Sarmiento el carácter *americano* de esa modernidad era muy importante. Los Estados Unidos, como la Argentina, contaban con una naturaleza inexplorada, ajena aún al desgaste cultural. Y al mismo tiempo constituían una sociedad que, sin necesidad de cortar los lazos con las mejores tradiciones institucionales (*i. e.* inglesas), no estaba presionada por el peso de la acumulación de experiencia histórica, el peso del pasado que la modernidad vendría a superar.

No obstante, el mismo Sarmiento, ante esa modernidad deseada, no disimula cierta incomodidad. En su segundo viaje a los Estados Unidos (1865), Sarmiento escribe sobre Nueva York:

> Son tales los cambios experimentados desde mi primer viaje, que la parte de la ciudad que hoy habito, y la más suntuosa, no existía entonces [...]
>
> Esa amplitud de las calles, aquella vegetación de los árboles, enredaderas, flores y verjas, que no cubren los estupendos edificios, sino que los engalanan, la confusión de coches, ómnibus, trenes,

> gentes, carteles y letreros, causan una impresión extraña para los que, como nosotros, vivíamos en las calles de doce varas de ancho que limitan la visión[7].

En esa ciudad del Nuevo Mundo, la naturaleza embellece el artificio. Sin embargo, la vegetación, controlada y demarcada, no cubre "los estupendos edificios". Y la expansividad, el flujo urbano, si bien produce una "impresión extraña", es por causas de las deficiencias que "limitan la visión" de los que vienen de "tierras bajas". Aún en 1883, Sarmiento señala: "No detengamos a los Estados Unidos en su marcha; es lo que en definitiva proponen algunos. Alcancemos a los Estados Unidos. Seamos América, como el mar el océano. S*eamos* Estados Unidos"[8].

También en Cuba, durante los años formativos de Martí, los Estados Unidos se relacionaban con la utopía moderna. En la coyuntura de la colonia española, el "Norte" era uno de los modelos en que se apoyaba el discurso liberal, crítico del poder en aquel contexto. Pero incluso en Cuba, donde la anexión con los Estados Unidos era una opción anticolonial, desde mediados del siglo fueron intensos los debates sobre el expansionismo norteamericano. Por ejemplo, poco después de la invasión norteamericana a México (1846), José A. Saco, uno de los ideólogos de la modernización en Cuba, y gran admirador de los Estados Unidos (donde se encontraba exiliado), critica la opción anexionista desde cierta perspectiva "cultural" que cobraría importancia en los próximos años:

> Por lo que a mí toca, y sin que se crea que pretendo convertir a ningún cubano a mi opinión particular, debo decir francamente que, a pesar de que reconozco las ventajas que Cuba alcanzaría, formando parte de aquellos Estados, me quedaría en el fondo del corazón un sentimiento secreto por la pérdida de la *nacionalidad cubana*[9] (énfasis de Saco).

Y adelante añade:

> Si el país a que hubiésemos de agregarnos fuese del mismo origen que el nuestro, México, por ejemplo, suponiendo que este pueblo desventurado pudiese darnos la protección de que él mismo carece, entonces por un impulso instintivo, y tan rápido como el flujo eléctrico, los cubanos todos volverían los ojos a las regiones de Anáhuac. Pero, cuando se trata de una nación extranjera, y más extranjera que otras, para la raza española, extraño fenómeno sería, que la gente cubana en masa, rompiendo de un golpe con sus antiguas tradiciones, con la fuerza de sus hábitos y con el imperio de su religión y de su lengua, se arrojase a los brazos de la confederación norteamericana (p. 4).

Por otro lado, de los escritos de Saco contra la anexión se desprende –más que una crítica de los Estados Unidos– el temor de que Cuba fuera anexionada al sur de los Estados Unidos y de que esto contribuyera a la expansión de la economía esclavista, antípoda del progreso, para Saco, y causa del crecimiento de las poblaciones esclavas, que para él y muchos de sus contemporáneos liberales, representaba una amenaza contra el "equilibrio" étnico y social del país. Pero incluso en Saco es significativo el argumento "culturalista" que unas décadas después, a partir de Martí y del arielismo, sería el núcleo productor de un emergente concepto de América Latina, precisamente en oposición a los Estados Unidos.

Como sugiere Saco, en su referencia al México "desventurado", la expansión norteamericana hacia el territorio mexicano, desde la década de 1840, genera cambios decisivos en las representaciones latinoamericanas de los Estados Unidos. En 1856, el chileno Francisco Bilbao escribe:

> Vemos imperios que pretenden renovar la vieja idea de la dominación del globo. El imperio ruso y los Estados Unidos [...] La Rusia está muy lejos, los Estados Unidos extienden [su dominación] cada día en esa partida de caza que han emprendido hacia

> el Sur. Ya vemos caer fragmentos de América en las mandíbulas sajonas del boa magnetizador, que desenvuelve sus anillos tortuosos.
> Ayer Tejas, después el norte de México y el Pacífico, saludan a un nuevo amo.
> Hoy las guerrillas avanzadas desertan el Istmo y vemos a Panamá, esa futura Constantinopla de la América, vacilar suspendida, mecer su destino en el abismo y preguntar: ¿seré el Sur, seré el Norte?[10]

Ya en 1856 Bilbao, relativamente olvidado en este siglo, hablaba del "individualismo yankee en Panamá", en una crítica frontal al "imperialismo" que en muchos sentidos anticipa los discursos latinoamericanistas posteriores al 98. De Bilbao es sumamente significativa, para nosotros, la *retórica* mediante la cual representa la antítesis Norte/Sur, porque ya en ella se cristaliza un concepto de lo latinoamericano como depósito de valores "estéticos", "humanos", "espirituales", en oposición a la modernidad capitalista y tecnológica de "ellos". Nosotros/ellos, disposición antitética que incluso introduce el concepto de lo anglosajón opuesto a la r*aza latina*, esa condensación, tan de fin de siglo, matriz arielista. Bilbao:

> Vive en nuestras regiones algo de esa antigua humanidad y hospitalidad divinas, en nuestros pechos hay espacios para el amor del género humano. No hemos perdido la tradición de la espiritualidad del destino del hombre. Creemos y amamos todo lo que nos une; preferimos lo social a lo individual, la belleza a la riqueza, la justicia al poder, el arte al comercio, la poesía a la industria, la filosofía a los textos, el espíritu puro al cálculo, el deber al interés. Somos de aquellos que creemos ver en el arte, en el entusiasmo por lo bello, independiente de sus resultados, y en la filosofía, los resplandores del bien soberano. No vemos en la tierra, ni en los goces de la tierra el fin definitivo del hombre; y el negro, el indio,

> desheredado, el infeliz, el débil, encuentran en nosotros el respeto que se debe al título y a la dignidad del ser humano (p. 105). Ibíd.

Luego tendremos ocasión de retomar esa idea –o discurso– sobre América Latina. Por ahora conviene destacar la importancia, en la formación del campo de identidad latinoamericano, de un concepto del arte diferenciado de los signos de la racionalización, de la modernidad reificada en la representación del Norte. Es decir, ya en 1856 Bilbao presupone –a diferencia de los letrados iluministas– una esfera propiamente estética ("lo bello, independiente de sus resultados"), cuya autoridad postula la crítica de la modernización. También ahí comprobamos la ontologización de esa autoridad estética que, más allá de un perimido arte-purismo, reclama legitimidad como matriz de la definición misma del "ser" latinoamericano. Más aún, en esa notable crítica de los letrados modernizadores, vemos cómo el sujeto estético, al definir el "ser" continental, incluye las zonas subalternas, marginadas por la modernización. En esa cita de Bilbao constatamos el doble movimiento que distingue la formación del latinoamericanismo moderno, inseparable de la emergencia de la autoridad literaria y "cultural": por un lado, la exclusión y reificación del Norte (la racionalización, el "cálculo", la "industria", el "interés"); y, por otro lado, la inclusión, mediante la mirada integradora del sujeto estético, de los distintos "otros" de la modernización (lo "bello", el "desinterés", el "espíritu", la "tradición", los "subalternos"). En Martí, según veremos en la lectura de "Nuestra América", ese discurso ya ha precisado y sofisticado su retórica, configurando una de las estrategias claves de legitimación de la literatura moderna en América Latina.

A primera vista, pareciera que las representaciones de los Estados Unidos cambiaron a medida que su objeto (la modernidad norteamericana) cambiaba de posición política, amenazando, sin duda, la autonomía de los países latinoamericanos. Sin embargo, en el caso de Bilbao y de Martí en las *Escenas norteamericanas*,

esa explicación, parcialmente válida, no contribuye a elucidar el peso de la "mirada", la autoridad del intelectual-viajero, cuya representación de los Estados Unidos presupone un campo discursivo, un lenguaje y redes figurativas que en buena medida garantizan el sentido y la coherencia del mundo representado. El peso de la autoridad (del sujeto que "mira") sobre la representación se cristaliza en cierta retórica, tópicos y figuras –modos de recortar y organizar el material– que serán constantes, a partir de Martí, en el "encuentro" del sujeto latinoamericano con los Estados Unidos. Martí:

> Guardo mis primeras impresiones vívidamente despiertas. El tropel de Broadway; la quietud de las tardes; el carácter de los hombres; el más curioso y digno de nota de las mujeres; la vida de hotel, que nunca será comprendida por nosotros; aquella joven soñadora, más fuerte física y mentalmente que el hombre joven que la corteja; esta vida enfebrecida; este asombroso movimiento; este espléndido pueblo enfermo, de un lado maravillosamente extendido, del otro –el de los pl*aceres intelectuales*– pueril y pobre; [...] estos hombres demasiado entregados a los asuntos del bolsillo, con notable olvido de los *asuntos espirituales*– todo viene al mismo tiempo y comienza a organizarse en este breve relato de mis impresiones (*OC*, XIX, p. 119; énfasis nuestro).

En efecto, el relato implica una organización, una formalización de los materiales de la experiencia. Aun bajo la norma de la "referencialidad" y "espontaneidad" del relato de viaje, ahí el discurso –más que presentar previamente a su objeto–, revela un recorte notable de sus contornos. El viajero no sólo cuenta lo que "ve"; insiste, más bien, en indicar lo que *falta* en el mundo representado. "Ellos" son los que no tienen *placeres espirituales*; orientados por la racionalidad económica, "ellos" son los que desterritorializan los roles asignados por la tradición, y los que olvidan los "asuntos espirituales". Por el reverso del mundo representado

–la modernidad norteamericana– se cristaliza el "nosotros", la autoridad "intelectual" y "espiritual" del que habla, criticando la modernidad y subvirtiendo, desde una emergente mirada literaria, las normas del relato de viaje, históricamente ligado al proyecto modernizador. De ahí que podamos leer las *Escenas norteamericanas*, por un lado, como el lúcido testimonio de una escritura que combate entre los signos de la modernidad y, por otro, como el contexto en que Martí va precisando su reflexión latinoamericanista, el discurso sobre "nosotros" que culmina en "Nuestra América" y *Versos sencillos*.

Notas

1 Son excepcionales, en este sentido, las lecturas de David Viñas de los viajeros argentinos en los siglos XIX y XX en *De Sarmiento a Cortázar* (Buenos Aires: Editorial Siglo Veinte, 1977).
2 E. W. Said, *Orientalism* (Nueva York: Vintage Books, 1979), p. 73.
3 J. Franco, "Un viaje poco romántico: viajeros británicos hacia Sudamérica (1818-28)", *Escritura* 7, 1979, pp. 129-142.
4 Por otro lado, es cierto que también hubo, entre los mismos latinoamericanos, viajes a la "barbarie". Según sugerimos antes, ese es el caso del *Facundo*. Véase también nuestra lectura de Lucio V. Mansilla en "Entre otros: *Una excursión a los indios ranqueles*", *Filología*, año XXI, 1, 1986, pp. 145-171.
5 D. F. Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América* (1849), *Obras completas*, V (Buenos Aires: Imprenta Mariano Moreno, 1886), p. 11.
6 F. de Miranda, *Diario de viajes y escritos políticos*, edición de M. H. Sánchez-Barba (Madrid: Editora Nacional, 1977). Véase particularmente su descripción de la ciudad de Filadelfia: "finalmente el aseo, igualdad, y extensión de las calles, su iluminación por las noches, y la vigilancia de guardias establecidas en cada esquina para la seguridad buen orden, y policía de la Ciudad constituyen a Filadelfia una de las más agradables, y bien ordenadas poblaciones del mundo" (p. 79).
7 Sarmiento, "Nueva York: Rápidas impresiones" (1865), *Obras completas*, XXIX (Buenos Aires, Luz del día, 1952), p. 30
8 Sarmiento, *Conflicto y armonía de las razas en América Latina* (Buenos Aires, 1915), p. 456.
9 J. A. Saco, *Ideas sobre la incorporación de Cuba a los Estados Unidos* (París: Imprenta de Panckoucke, 1848), p. 2.
10 F. Bilbao, *El evangelio americano y otras páginas selectas*, edición de A. Donoso (Barcelona: Casa Editorial Maucci, s.f.), pp. 95-96.

VI. *Maquinaciones*: literatura y tecnología

El manco no tenía más material mecánico que cinco o seis herramientas esenciales, fuera de su soldador. Las piezas todas de sus máquinas salían de la casa del uno, del galón del otro, como las palas de su rueda Pelton, para cuya confección utilizó todos los cucharones viejos de la localidad. Tenía que trocar sin descanso tras un metro de caño o una chapa oxidada de cinc, que él, con un sólo brazo y ayudado de su muñón, cortaba, torcía, retorcía y soldaba con su enérgica fe de optimista.

H. Quiroga, "*Los destiladores de naranja*"

Las máquinas abundan en el paisaje martiano. Hay algunas útiles y manejables: "¡Qué séquito de inventos [en la imprenta]! ¡Qué lujo de máquinas, estos obreros de hierro!" (*OC*, XIII, 419-420). Otras son aparatosas, portadoras de una violencia iconoclasta: "El cuerpo entero vibra, ansioso y desasosegado, cuando

se viaja por esa frágil armazón, sacudida incesantemente por un estremecimiento que afloja los resortes del cuerpo, como los del ferrocarril” (*OC*, XI, 433); “¡Y malhaya los ferrocarriles, si se llevan la casa” (*OC*, X, 25). La periodización es funcional: se trata de la revolución científico-tecnológica, uno de los núcleos productores del capitalismo norteamericano. El lugar no es inconsecuente: “en Nueva York (la vida es) una locomotora de penacho humeante y entrañas encendidas” (*OC*, IX, 443).

Edison se pasea por París ironizando a los novelistas: las mejores ficciones del momento –declara– son sus inventos. Roebling, diseñador del puente de Brooklyn y hegeliano, consolida el prestigio de la ingeniería –profesión prototípica de la era industrial– reclamando un lugar en las esferas intelectuales. Edison le parece a Martí una figura dantesca, un personaje tomado de Zola. Roebling es poeta de la nueva era: “Como crece un poema en la mente del bardo genioso, así creció este puente en la mente de Roebling” (OC, XIII, 256). La infatuación –siempre ambigua– es evidente.

No obstante entre los gigantes de la modernidad, nuevos “poetas”, ¿cuál podía ser el lugar de la gente de letras? Martí plantea el problema y propone una respuesta: “Ahoga el ruido de los carros las voces de la lira. Se espera la lira nueva, que hará cuerdas con los ejes de los carros” (O*C*, IX, 338).

La presencia de la máquina en Martí no es sólo temática. Tampoco es simplemente un objeto de representación. La escritura martiana no sólo representa máquinas; lucha, más bien, por coexistir entre ellas, legitimando su práctica, enfatizando su *utilidad*. La escritura, particularmente en la crónica, se representa en competencia con los *discursos* de la tecnología; establece límites, a veces conexiones: puentes.

Martí frecuentemente asume un lenguaje técnico, desestilizado, al describir la maquinaria. En esos momentos la descripción es escueta y elide las señas del sujeto literario. El discurso disimula su espesor, se dispone como el rostro gráfico del cuerpo maquínico:

> Nada más que acero se usa en estas máquinas para los rodillos, ejes y clavos. Las tuercas y clavos son de metal endurecido; las cajas de conexión son de metal de arma de fuego; las cajas de eje se construyen separadas del marco, y están sólo atornilladas a él, de modo que si se rompen, pueden ser repuestas a muy poco costo, lo que no sucede con las máquinas que tienen la caja del eje fundida con el mismo marco, pues cuando aquella se rompe, el marco entero tiene que ser repuesto. Los portantes (*bearings*) se engrasan por sí mismos [...] (*OC*, XXVIII, 541).

Martí traduce el lenguaje *otro* (portantes: *bearings*). El destinatario de algunas de estas descripciones es precisable: “por su sencillez y fácil uso se recomienda a los países donde no abundan gentes hábiles en mecánica [...]” (*OC*, XXVIII, 531). Según hemos visto, el corresponsal es mediador entre un espacio moderno y otro carente de modernidad. Aquí la metáfora del corresponsal/*vitrina* o exposición se literaliza. En efecto, se trata muchas veces de textos publicitarios escritos para *La América*, periódico comercial de Nueva York; anuncios de inventos y maquinaria exportable a América Latina[1]. Esto, entre otras cosas, confirma la aparición del *escritor de oficio* y el deslizamiento consecuente: escribir, tras el auge del periodismo en la segunda mitad del XIX, no era ya únicamente una actividad prestigiosa, exclusiva, inscrita en el interior de la cultura alta. Sujeto a las leyes del mercado, el espacio de la escritura se abría a las nuevas clases medias.

Sin embargo, incluso en esos territorios neutros, llanos, donde la escritura es instrumento de oficio, encontramos pequeñas aberturas, desniveles, focos de intensidad: signos de lucha. Por ejemplo, en otro de esos anuncios, la oficina de la Compañía Herring, de cajas de seguridad, es un “museo curioso, con sus cajas de todos tamaños e invenciones, desde la que parece gracioso costurero hasta las que semejan colosales dados tallados en una roca de colores” (*OC*, XXVIII, 539). Frecuentemente la estilización dramatiza el desajuste y significa, enfáticamente, la práctica literaria:

> Y se ve en el periódico que todo son empresas para sacar los telégrafos de los techos y los hilos de luz eléctrica de sus eminentes postes, y caen sobre el mercado como gotas de fuego en que se rompe estrella aérea pirotécnica múltiples compañías de telégrafo y alumbrado subterráneo (*OC*, IX, 438).

La iluminación martiana opera en lugares insospechados: crónicas, cartas, apuntes, diarios, anuncios: pequeños textos. Pareciera que el carácter inconspicuo del lugar de trabajo es una condición de posibilidad de la iluminación martiana; ya veremos luego. Notemos, por ahora, que en el interior del discurso "llano", periodístico, técnico o publicitario, la palabra poética remite a una extrañeza. La frase *fuera de sitio* puede leerse en otro registro: apunta a la sorpresa del escritor entre los signos de la modernidad.

Esa extrañeza, reverso de la ambigua infatuación, *parecería* comprobar los siguientes señalamientos de O. Paz: "[A los modernistas] no les fascina la máquina, esencia del mundo moderno, sino las creaciones del *art nouveau*. La novedad no es la industria, sino el lujo"[2]; "La modernidad que seduce a los poetas jóvenes es muy distinta de la que seducía a sus padres; no se llama progreso ni sus manifestaciones son el ferrocarril y el telégrafo: se llama lujo y sus signos son sus objetos inútiles y hermosos"[3]. A. Rama ofrece una interpretación histórica de la oposición:

> Quizás aquí, en la grosera utilización que le confirió la burguesía del siglo XIX a los descubrimientos científicos y técnicos, así como en la dificultad de la reconversión del idealismo romántico a la interpretación de las transformaciones aportadas por la ciencia, debe verse el origen de ese rechazo por parte del sector humanístico que ha conducido a las dos culturas de que modernamente habla Snow. En todo caso, los poetas del siglo XIX no cantaron a las conquistas científicas, como lo hicieron los poetas del XVIII, así se tratara del descubrimiento de la vacuna antivarólica como ocurrió en el caso de Quintana. La ciencia y la técnica se ofrecieron como antitéticas de la poesía hasta la aparición, entrado el XX, de Marinetti, quien tampoco pudo salvar la grieta ya creada con sus esfuerzos futuristas[4].

En Europa, esa oposición se sistematiza temprano en el siglo XIX, en la reacción que las estéticas románticas implicaron contra la Revolución industrial, particularmente en Inglaterra[5]. Sin embargo, en América Latina, donde la gente de letras frecuentemente administró, hasta las últimas décadas del XIX, el proyecto del progreso, la oposición no se formula hasta el último cuarto del siglo, particularmente en las zonas en vías de modernización. Incluso un texto como "Silva a la agricultura de la zona tórrida" (1826) de Andrés Bello, precisamente escrito en Inglaterra, es un canto a la tecnología. Por el reverso de su crítica de la vida urbana y de su postulación de América como *locus amenus*, lugar de un origen puro, el poema de Bello es un canto a la *agricultura*, es decir, a la transformación de la espontaneidad natural en valor (económico, cultural), mediante la intervención de la máquina:

> el fértil suelo,
> áspero ahora y bravo,
> al desacostumbrado yugo torne
> del arte humana y le tribute esclavo.
> Del obstruido estanque y del molino
> recuerden ya las aguas el camino;
> el intrincado bosque el hacha rompa,
> consuma el fuego[6].

Arte ahí es *techne*. Lejos de la epifanía romántica de una "tierra" prediscursiva, el discurso de la *silva* en Bello se legitima como control y explotación de la *selva*, como un dispositivo de la racionalización del "caos" americano. Por otro lado, es cierto que se trata de

un canto a la agricultura y no a la industrialización que Bello pudo haber conocido en el Londres de 1820.

Curiosamente, en el viaje de Sarmiento a Londres, en 1840, parece precisarse el tópico de la máquina maldita:

> Nada hay que me haya fastidiado tanto como la inspección de aquellas portentosas fábricas que son el orgullo y el blasón de la inteligencia humana, y la fuente de la riqueza de los pueblos modernos. No he visto en ellas sino ruedas, motores, balanzas, palancas y un laberinto de piececillas, que se mueven no sé cómo, para producir qué sé yo qué resultados [...][7].

La explicación de la extrañeza es previsible: "mayor se hace todavía la dificultad de escribir viajes, si el viajero sale de las sociedades menos adelantadas, para darse cuenta de otras que lo son más [...]. Anacarsis no viene con su ojo de escita a contemplar las maravillas del arte, sino a riesgo de injuriar la estatua" (p. 8). La extrañeza, según Sarmiento, es consecuencia del subdesarrollo; la utopía del progreso busca la disolución de la extrañeza.

En efecto, como sugerimos antes, la escritura de Sarmiento se define en la función de la utopía moderna, como una especie de máquina que transforma la "barbarie" americana en el sentido y orden de la "civilización". La máquina es un emblema que condensa los principios ideales de coherencia y racionalidad del *libro*. El propio Sarmiento explicita la relación libro-máquina cuando evoca, en *Recuerdos de provincia*, las siguientes palabras de su maestro Domingo de Oro sobre *Educación popular*:

> El carácter de sus crónicas me había ya llamado la atención, por su tendencia a traducir en práctica, en hecho, las teorías sobre que no se ha cesado de charlar. Me parece que usted la concibió como una máquina para empujar a obrar en el sentido de la industria y del movimiento mecánico y material. Su libro es la máquina de dar el mismo impulso al movimiento intelectual, y diré así a la industria intelectual y moral, que a su tiempo aumentará con su fuerza el resorte del movimiento material e industrial[8].

Los modernistas fueron los primeros en enunciar la relación mediante la antítesis. Gutiérrez Nájera: "la tos asmática de la locomotora, el agrio chirriar de los rieles y el silbato de las fábricas [no permiten] hablar de los jardines de Acadeus, de las fiestas de Aspasia, del árbol de Pireo, en el habla sosegada y blanda de los poetas"[9]. Darío: "El artista es sustituido por el ingeniero"[10]. La ciencia, "interpretada con el criterio estrecho de una escuela, ha podido dañar alguna vez al espíritu de religiosidad o al espíritu de poesía", según Rodó[11].

¿Qué generó el cambio en la representación de la tecnología? Más que una pieza neutra en el paisaje de la modernización, desde mucho antes de fin de siglo, la máquina había sido un emblema de la racionalización, del mundo de vida proyectado por los discursos "fuertes" de la modernidad. A fin de siglo ha cambiado notablemente el lugar de la escritura –de la *literatura*– ante esos discursos modernizadores. El cambio es concomitante a una fisura entre el campo literario y la racionalización, que hasta los 1880, en América Latina, había encontrado en las letras un dispositivo de formalización. Esa fisura es definitoria de la literatura moderna que en esa época comienza a definirse como una ambigua crítica de la racionalización; como defensa, frecuentemente, de los valores "humanos" e "individuales" en un mundo en vías de tecnologización y masificación.

Entre la máquina y la literatura, entonces, media la *antítesis*. Pero esa representación de la tecnología, según veremos, se encuentra profundamente ideologizada. La antítesis es un mecanismo de orden, de organización de una realidad compleja, contradictoria. La *figura* facilita la formulación de un afuera, lugar de la máquina amenazante, en cuyo reverso se constituye un adentro, *reino interior* en que se consolida y adquiere especificidad la literatura y otras zonas de la producción estética.

La crítica que ha definido el campo literario finisecular a partir de la antítesis asume la definición que los mismos componentes del campo enunciaron sobre su lugar en la sociedad. Esa "definición" es una ideología literaria, una representación imaginaria que los componentes del campo elaboran sobre las condiciones reales de su producción. Surge un problema en el momento que la antítesis, binarismo organizador de la ideología literaria, se convierte en el mecanismo organizador del discurso crítico. Para O. Paz, por ejemplo, "la técnica se interpone entre nosotros y el mundo, cierra toda perspectiva a la mirada: más allá de sus geometrías de hierro, vidrio o aluminio no hay rigurosamente nada [...]."[12] En oposición a la máquina, Paz le prescribe a la poesía la tarea de "descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento y dispersión, percibir en lo uno lo otro, será devolverle al lenguaje su virtud metafórica: darle presencia a los otros. La poesía, búsqueda de los otros, descubrimiento de la otredad" (pp. 23-24). La poesía descubre aquello que la tecnología oculta; le devuelve a la mirada el paisaje orgánico, integral, que la máquina había obliterado. La poesía cumple ahí una función terapéutica. No cabe duda que las ideologías y poéticas modernistas consignan, aún hoy, un peso ineludible.

No integraremos el debate sobre las "dos culturas", que desde siempre ha constituido una pugna del bien contra el mal. Nos basta con saber que, como *figura*, la antítesis ha sido fundamental en los discursos que la literatura, desde el fin de siglo, ha elaborado sobre su relación con la modernidad. El peso del binarismo desplaza una relación fluida, rica en desajustes y contradicciones. No se trata de proponer la síntesis, sino de señalar la contaminación de los campos cuya pureza proyecta la antítesis. Analizaremos el discurso antitecnológico que elabora la literatura, no como un conjunto de "verdades" sobre el mundo, sino como una estrategia de legitimación de intelectuales cuya relación con la utopía del progreso y la modernidad se había problematizado. Veremos, incluso, cómo por el reverso de esa enfática crítica a la

tecnologización, la máquina se convierte en modelo de cierta literatura finisecular que intentaba, paradójicamente, *racionalizar* y *especializar* sus modelos de trabajo[13].

Las *Escenas norteamericanas* de Martí constituyen un notable archivo de discursos sobre la nueva experiencia de la tecnologización. En las representaciones martianas de Nueva York, sobre todo, el corresponsal les anticipa a sus lectores hispanoamericanos los "riesgos" de la modernización, en un lenguaje aún ligado al iluminismo, que sin embargo ya comienza a desprenderse de la voluntad racionalizadora. Aunque en Martí ese desprendimiento implica el surgimiento de una autoridad estética que reflexiona (críticamente) sobre la modernidad, precisamente porque esa nueva "mirada" aún no se encuentra codificada, instituida, la representación de la tecnología todavía no es tópica; la operación excluyente de la antítesis todavía no ha naturalizado el clisé –aún vigente– de la máquina maldita.

Nos encontramos en la crónica titulada "El puente de Brooklyn" (1883; *OC*, IX, 423-432), sobre uno de los logros más celebrados de la ingeniería decimonónica. Por otro lado, conviene anticipar que no es casual que se trate de una *crónica*: el mismo espacio periodístico en que se mueve Martí presupone la tecnologización (no sólo de los "objetos", sino de los lenguajes mismos) como condición de posibilidad de la escritura.

* * *

El lugar de la primera marca, donde se empieza a borrar la supuesta plenitud que antecede (lo "real", la lengua, las ideologías), es siempre significativo. Sobre todo en culturas que inflan sus versiones del principio y del final, la primera marca es un punto clave para el análisis. "El puente de Brooklyn" comienza así: "Palpita en estos días más generosamente la sangre [...]" (p. 24). El verbo, en este caso, está en el principio: *palpitar*, signo vital, de movimiento, intensidad del flujo. El órgano se contrae y se dilata

en la palpitación. Ese doble movimiento es un núcleo semántico fundamental en la descripción martiana del puente. El puente –emblema de la modernidad– expande los límites de un territorio, pero a la vez la dilatación implica la contracción de otro espacio, antes incomunicado, acaso autónomo.

Tejido es otra palabra clave. El puente de Brooklyn está construido como un monumental tejido. La ingeniería parece ocultar la dimensión de su trabajo tras el juego, casi artesanal, de la colocación de los cables. Esto no es gratuito: Roebling tenía plena conciencia de la necesidad de humanizar el puente, el más grande del mundo en la época, y el primero en utilizar el acero, materia "innoble", en la construcción[14]. De piedra y acero está hecho el aparato, como bisagra entre dos épocas; Roebling, ya lo hemos dicho, era hegeliano; lo eterno en lo nuevo, diría Martí.

En la crónica *tejido* es un núcleo generador:

> Y por debajo de nuestros pies todo es tejido, red, blonda de acero: las barras de acero se entrelazan en el pavimento y las paredes que dividen sus cinco anchas vías, con gracia y ligereza y delgadez de hilos; ante nosotros se van levantando, como cortinaje de invisible tela surcada por luengas fajas blancas, las cuatro paredes tirantes que cuelgan de los cuatro cables corvos (p. 425).

"¿Qué araña urdió esta tela de margen a margen sobre el vacío?" (p. 430). El puente establece una continuidad donde antes había un vacío; *condensa* lo disperso:

> Se apiñan hoy como entre tajos vecinos del tope a lo hondo del corazón de una montaña, hebreos de perfil agudo y ojos ávidos, irlandeses joviales, alemanes carnosos y recios, escoceses sonrosados y fornidos, húngaros bellos, negros lujosos, rusos [...], japoneses elegantes, enjutos e indiferentes chinos [...]. (pp. 423-424).

Aunque la condensación implica una energía centrífuga, integradora, a la vez es precedida por una fuerza incisiva, cortante. Los cables son "zapadores del universo" (p. 426). Lo heterogéneo se apiña como entre tajos vecinos del tope a lo hondo en el corazón de una montaña"; el pasaje es efecto de una violencia ejercida sobre la naturaleza: los cables son "como de diente de un mamut que hubiera podido de una hozada desquiciar un monte" (p. 423). Palpitación, tejido, pasaje: puente.

Martí, lee, interpreta el aparato. En su alegoría, el puente abre una nueva era. Los arcos del puente son "como las puertas de un mundo grandioso que alegra el espíritu" (p. 425). El puente, entre la piedra y el acero, escenifica la historia del progreso, el umbral de la utopía liberal: "Ya no se abren fosos hondos en torno de almenadas fortalezas; sino se abrazan, con brazos de acero, las ciudades" (p. 432). Los contrastes fónicos (o/a) distribuyen la oposición semántica: fosos hondos/ abrazan, ciudades, las homofonías también establecen continuidades, puentes. El puente es "guión de hierro entre estas dos palabras del Nuevo Evangelio" (p. 424): Martí incorpora la tecnología en su biblioteca, intentando dominar el signo de la modernidad mediante su inclusión en el libro de la tradición. Ese intento, sin embargo, registra una notable ansiedad.

En efecto, en "El puente de Brooklyn", a primera vista, la tecnología no parece contradecir el mundo de los valores "espirituales" o estéticos. En cambio, los "cuatro grandes cables [son] alambres de una lira poderosa, digna al cabo de los hombres, que empieza a entonar ahora sus cantos" (p. 426). La tecnología parece ser un instrumento en la transformación de una naturaleza dispuesta al servicio humano. Esa máquina, de historia iluminista, remite a Emerson, a quien Martí leía fervorosamente en esa época.

Para Emerson, en el período anterior a la guerra civil norteamericana, la tecnología era una extensión de la naturaleza; la naturaleza, a su vez, era una fuerza tecnológica. En *Nature* (1836), Emerson señala:

> La naturaleza, en su ministerio para el hombre, no es sólo la materia, sino también el proceso y el resultado. Todas sus partes incesantemente trabajan para el hombre. El viento siembra la semilla, el sol evapora el mar; el viento sopla el vapor sobre los campos; el hielo, al otro lado del planeta, condensa la lluvia en éste; la lluvia alimenta la planta; la planta alimenta el animal; y así las circulaciones infinitas de la caridad divina alimentan al hombre[15].

Todavía en "The Poet" (1884), Emerson enfatiza la integridad en la relación naturaleza/tecnología, aunque respondiendo ya a una tensión ineludible:

> Los lectores de poesía miran las villas fabriles y el ferrocarril, y se imaginan que éstos quiebran el paisaje; porque estas obras de arte aún no han sido consagradas por su lectura; pero el poeta las ve integrarse en el gran Orden. La naturaleza incorpora [las máquinas] rápidamente en sus ciclos vitales, y ama los vagones del tren como si fueran propios[16].

Aunque aún el poeta es capaz de superar la fragmentación del paisaje que acarrea la tecnología, ahí Emerson registra una problemática que lo llevará a cambiar de posición, particularmente en el período de intensa industrialización que sigue a la guerra civil norteamericana. Ya en 1867, en "The Progress of Culture", el cambio es notable:

> Sólo en el ocio del espíritu nos hemos permitido depender de tantas ingeniosas muletillas y maquinarias. ¿Cuál es la necesidad de los telégrafos? ¿Cuál es la necesidad de los periódicos? [...] El hombre sabio no guarda el correo, ni lee telegramas. Interroga su propio corazón [...] La ciencia corrige los viejos credos [...]. Sin embargo, no sorprende al sentimiento moral[17].

Emerson relaciona la tecnologización con una intensa división del trabajo que desplazaba la "cultura" de su posición rectora en la sociedad:

> En este país la prodigiosa producción que debe realizarse ha generado nuevas divisiones del trabajo o creado nuevas profesiones. Consideren, en esta época, todo lo que, en una escala nacional, han evocado la variedad de cuestiones, de empresas públicas y privadas, el genio de la ciencia, de la administración, de las destrezas prácticas, los maestros, cada cual en su provincia, el ferrocarril, el telégrafo [...], la manufactura, los inventos ("The Progress of Culture", p. 200).

A pesar del progreso y del nuevo régimen de la especialización según Emerson, "no podemos permitirnos el lujo de olvidarnos de Homero, [...] ni de Platón, ni de Aristóteles ni de Arquímides" (p. 203). Como luego en Rodó, el griego es el modelo del h*ombre armonioso*, originario[18]; su recuerdo, en la modernidad, es una respuesta al alto grado de fragmentación que implica la nueva división del trabajo. De ahí la paradoja en el título del ensayo de Emerson: "progreso" y "cultura" comenzaban a ser términos antitéticos.

Tras la aparente celebración de la máquina que enuncia Martí, en "El puente de Brooklyn", la "problemática" de la tecnologización del paisaje también es fundamental. Hasta ahora nuestra lectura se ha basado en lo expresado por Martí, lo tematizado, cuyo peso funcional, por otro lado, no subestimamos. Aun así el nivel del enunciado no es el único aspecto de la significación. La "forma" también cumple una función semántica activa que bien puede contradecir lo que postulan los temas explícitos e incluso las "creencias" expresadas.

Este es el caso en "El puente de Brooklyn". Volvamos al principio. La primera referencia al puente es la siguiente: "en piedra y acero se levanta la que fue un día línea ligera en la punta del lápiz

de un constructor atrevido" (p. 424). El enunciado se organiza en dos series de oposiciones:

se levanta/ la que fue un día
piedra y acero/ línea ligera

La primera serie registra un contraste entre los aspectos verbales, indicando una oposición entre la actividad reflexiva en el presente ("se levanta") y el carácter concluyente e intransitivo del pasado ("fue"). De la segunda serie se desprende la relación concreto/ abstracto: "línea ligera en la punta del lápiz" introduce, por contigüidad, una actividad intelectual, opuesta a la materialidad del aparato. La segmentación, generadora de asimetrías, puede representarse así:

presente/ pasado
actividad/ pasividad
concreto/ abstracto
materia/ intelecto

Esta red de oposiciones prolifera, determinando la distribución de imágenes a lo largo de la crónica. Por ejemplo, la instancia presente/ pasado tiene un corolario en la relación novedad/ tradición: los caballos de los jóvenes que cruzan el puente en "poco ceden el troyano" (p. 425). De la instancia materia/ intelecto se desprende la oposición artificio/ naturaleza (que incluye la actividad humana); los "cimientos [del puente] muerden la roca" (p. 423). A su vez, esa segmentación implica un proceso modelador que genera una axiología jerarquizante. El poder de los campos que diferencia y opone la segmentación no es simétrica. Aunque se *dice* que la labor intelectual es el origen de la tecnología, el primer campo –presente, activo, material– opera como una fuerza desplazante del segundo campo: pasado, pasivo, intelectual.

También puede comprobarse el desajuste en los procesos figurativos. Aunque el discurso sistemáticamente establece analogías

entre los dos campos, el primer campo es el término "fáctico" sobre el cual trabaja la predicación "imaginaria": el puente es como una "sierpe aérea" (p. 423). El predominio del símil en la crónica sugiere, al menos a primera vista, la función suplementaria del segundo término.

Por otro lado, ya en el nivel de las unidades menores del discurso, es notable la función ideológica de los procesos figurativos. La escritura martiana no sólo presupone las asimetrías generadas por la modernidad, sino que también desarrolla estrategias para nivelar los desajustes. La escritura parte de las asimetrías, pero su propia disposición formal comprueba el intento de llenar los vacíos, de tejer la discontinuidad, de producir la síntesis.

Por cierto, en el juego de analogías que domina a lo largo de la crónica, el segundo término no siempre es una entidad imaginaria; frecuentemente es una *cita* del Libro de la Cultura. Por ejemplo, las torres del puente "parecen pirámides egipcias adelgazadas" (p. 423); "los cables están sujetos en anclas planas, por masas que ni en Tebas ni en Acrópolis alguna hubo mayores" (p. 427). Martí trabaja con emblemas, con *paisajes de cultura*[19] que en la crónica cumplen la función de reintroducir elementos cristalizados de la cultura canónica que precisamente era desplazada por la modernización. Las continuas alusiones bíblicas y la oratoria sagrada que por momentos determina la entonación son otros ejemplos de representaciones, de *citas* de ese Libro de la Cultura: "¿quién sacó el agua de sus dominios y cabalgó sobre el aire?" (p. 427).

El procedimiento analógico remite a un impulso integrador que busca restablecer continuidades entre los objetos de un mundo ineluctablemente fragmentado. Por supuesto, no hay que buscar en Martí una poética de la fragmentación. Por el contrario, la escritura martiana insiste en "ver" la armonía y busca materializarla mediante el proceso figurativo de la *correspondencia*. Para Martí, esa era una de las tareas de la literatura moderna: reinstaurar el orden perdido, la imagen de la totalidad, en un mundo fluido e inestable.

Sin embargo, la fragmentación es presupuesta por la mirada analógica. El mismo movimiento conectador, que busca reconstruir lazos entre las cosas, presupone la grieta, el flujo que subyace a la juntura. Más aún, como señalamos anteriormente, en la crónica, ligada a los lenguajes tecnologizados del periódico, la problemática de la fragmentación no es simplemente un rasgo del mundo "visto" (y dominado) por el cronista; la fragmentación se da en la materialidad misma de su discurso.

En efecto, ¿qué "ve" el cronista? La crónica martiana escenifica los mecanismos productores de la ilusión de presencia. Presupone, en ese sentido, las convenciones del discurso referencial. La legitimidad del modo referencial se funda, no en el valor del trabajo verbal que genera el discurso, sino en su utilidad informativa, en su reclamo de "contener" las propiedades del objeto. La referencia se autoriza en la retórica de la transparencia del discurso y en la presencia del sujeto que "ve" lo que cuenta. Se trata de un sistema de normas que prolifera en los diferentes géneros relacionados con el apogeo de la información en la segunda mitad del siglo XIX.

De ahí, pareciera, la importancia de *ver* en "El puente de Brooklyn":

> Ved cómo bajan por cuatro grandes aberturas al fondo de la excavación las dragas sonantes, de cóncavas mandíbulas [...] Ved cómo a medida que limpian la base aquellos heroicos trabajadores febriles [...], van quitando alternativamente las empalizadas [...] Ved cómo expulsa el agua [...] (p. 429).

La crónica pone en juego la "identificación" *ver*/leer-escribir: "Levanten con los ojos los lectores de *La América* las grandes fábricas de amarre [...]" (p. 427; énfasis nuestro). "Decirlo es verlo", insiste Martí en "El terremoto de Charleston" (*OC*, XI, 67), representando una de las convenciones fundamentales de la crónica periodística.

El reclamo de contemplación del referente, *ver*, es un mecanismo de verosimilitud que contribuye a activar la ilusión de presencia. La retórica del paseo intensifica el efecto: "De la mano tomamos a los lectores de *La América*, y los traemos a ver de cerca [...]" (p. 423). El marco narrativo de la crónica, delineada como un paseo, incorpora elementos de un género referencial específico, la *guía turística*, substrato importante de la literatura de viajes:

> Llamemos a las puertas de la estación de Nueva York. Millares de hombres, agolpados a la puerta de la estación nos impiden el paso [...] Ya la turba cede: dejamos sobre el mostrador de la casilla de entrada, un centavo, que es el precio del pasaje; se ven apenas desde la estación de Nueva York las colosales torres; zumban sobre nuestra cabeza, golpeando en los rieles de la estación de ferrocarril aún no acabado, que ha de cruzar el puente, martillos ponderosos: empujados por la muchedumbre ascendemos de prisa [...] Ante nosotros se abren cinco vías [...] (pp. 424-425).

Aunque la crónica está demarcada por la narración del paseo, la función descriptiva predomina en la elocución. La descripción, entre otras cosas, remite al modelo mimético presupuesto por la crónica. Parecería, entonces, que el valor de la palabra en la crónica está determinado por su capacidad de referencia inmediata a su objeto[20].

No obstante, es necesario recordar que la descripción no siempre ha tenido el mismo estatuto discursivo ni ideológico. En la retórica clásica, por ejemplo, la descripción es el lugar en que el orador exhibe su dominio de los tropos; su función no es referencial sino *ornamental*[21]. Lukács, antagonista de la descripción, comprueba, sin embargo, su importancia en la segunda mitad del XIX, particularmente entre los primeros ideólogos de la especialización literaria. La descripción fue, para los defensores del arte puro y también para los naturalistas, el taller para la experimentación formal, desfigurando, incluso, los lenguajes de "lo real"[22]. De

modo que las funciones de la descripción rebasan, incluso en el siglo XIX, el marco restringido de lo que Barthes llamaba el *efecto de realidad*[23]. En cambio, la descripción podía ser el lugar de la *estilización*, aun a riesgo de desplazar el poder, en el relato mismo, del discurso narrativo[24]. Este uso de la descripción, según veremos, fue fundamental para Martí y otros cronistas finiseculares.

Por otro lado, si bien la descripción presupone (y pone en juego) el imperativo icónico, es indudable que entre el objeto y el descriptor funciona una red de mediaciones –aparato interpretativo– que no puede explicarse en términos de la mirada y de la mímesis primaria ("decirlo es verlo"). La mirada *lee* las significaciones que conforman el campo semántico del objeto de la descripción. Es en ese sentido que la descripción representa *discursos*. Al hacerlo, funciona activamente: establece jerarquías, subordinaciones, asimetrías, luchas entre los discursos que representa; registra el impacto de la división del trabajo en la producción discursiva. "El puente de Brooklyn" representa discursos y escrituras que en su momento histórico se relacionan con la tecnología. El léxico comprueba la "presencia" de la ingeniería: *caisson, engaste, encajería, ojos de remate, dientes, pasadores, cadena de anclaje*, etc. Más significativo aún, en un nivel superior, es el manejo de la cuantificación, estadística y geométrica, en la descripción del aparato:

> Levanten con los ojos los lectores de *La América* las grandes fábricas de amarre que rematan el puente de un lado y de otro. Murallas son que cerrarían el paso al Nilo, de dura y blanca piedra, que a 90 pies de la marca alta se encumbran: son muros casi cúbicos, que de frente miden 119 pies y 132 de lado, y con su enorme peso agobian estas –que ahora veremos– cuatro cadenas que sujetan, con 36 garras cada una, los cuatro cables. Allá en el fondo, del lado de atrás más lejano del río, yacen, rematadas por delgados dientes, como cuerpo de pulpo por sus múltiples brazos, o como estrellas de radios de corva punta, cuatro planchas de 46.000 libras de peso cada una, que tienen de superficie 16.5 pies por 17.5, y reúnen sus radios delgados en la masa compacta del centro, de 2.5 pies de espesor, donde a través de 18 orificios oblongos, colocados en dos filas de a 9 paralelas, cruzan 18 eslabones, por cuyos anchos ojos de remate, que en doble hilera quedan debajo de la plancha, pasan fortísimas barras, de 7 pies de largo, enclavadas en dos ranuras semicilíndricas abiertas en la base de la plancha. –Tales son de cada lado los dientes del puente–. En torno a los 18 eslabones primeros, que quedaron en pie, como lanzas de 12.5 pies, rematadas en ojo en vez de astas, esperando a soldados no nacidos, amontonaron los cuadros de granito, que parecían trozos de monte, y a la par que iban sujetando los eslabones por pasadores que atravesaban a la vez los 36 ojos de remate de cada 18 eslabones contiguos trenzados –como cuando se trenzan los dedos de las manos [...] (p. 427).

En el lugar heterogéneo de la crónica, Martí asume el discurso *otro*: la cuantificación, corolario a su vez de una mirada que tiende a racionalizar geométricamente el espacio. Sin embargo, en ese mismo fragmento, la figuración y la dislocación sintácticas proliferan en una escritura que dramatiza su *literariedad*.

El cruce de discursos dificulta la lectura, acaso hasta el punto de la ilegibilidad de la descripción en términos del imperativo referencial, por supuesto, la resistencia al imperativo referencial, que de forma implosiva quiebra la capacidad icónica de la descripción, no puede leerse como un simple fracaso del cronista. Precisamente en el punto "ciego" de la descripción, asume espesor y se enfatiza la especificidad literaria de esta escritura. Esto tampoco significa que en el punto "ciego" de la descripción el discurso quede inscrito en algún tipo de festín solipsista, de la intransitividad. Digamos que en el fragmento citado la crónica representa, en un registro estrictamente formal, la asimetría entre los discursos ligados a la tecnología y la literatura. La representación, por su parte, no es desinte-

resada ni pasiva: supone la lucha del discurso literario abriéndose campo entre los signos "fuertes" de la modernidad.

La relación máquina/cuantificación se encuentra cristalizada en la época de Martí. La cuantificación es, digamos, un lenguaje identificado con la máquina; al menos así se concebía. Por otro lado, es evidente que el discurso cuantitativo no es una extensión del objeto que "presencia" el cronista. La crónica martiana generalmente opera como una *lectura* de textos, casi siempre periodísticos. En el caso de "El puente de Brooklyn", el reportaje leído es precisable: "The Brooklyn Bridge" de William C. Conant[25]. De nuevo encontramos al cronista en función de *traductor.* La secuencia de los segmentos descriptivos, en ambos textos, es casi igual. Por momentos, la crónica parece remitir a las numerosas ilustraciones y diagramas del reportaje, mecanismo esencial de *ékfrasis* que naturaliza la identificación ver/escribir. Empero, esas ilustraciones faltan en la crónica.

Las transformaciones, múltiples y dramáticas, ilustran el trabajo del traductor. Allí donde la descripción del aparato comienza a hacerse ilegible (en términos de la estricta referencialidad del reportaje) se comprueba el cruce de discursos que no afectan del mismo modo al texto-base[26]. Martí *sobreescribe*, escribe *sobre*, aunque siempre deja marcas de la materia transformada.

La reescritura del reportaje en Martí representa la escritura técnica. Las marcas de ese otro texto que quedan sobre el papel martiano (en las orillas, como restos desplazados) remiten al modo de representar e interpretar el mundo que da coherencia al discurso citado. El palimpsesto, en este caso, implica los términos de una lucha que rebasa el plano verbal.

La lógica de ese otro discurso es la racionalización extrema del material representado. Los mecanismos de ese núcleo generador son la estadística y la geometría[27]. La racionalización cuantifica la experiencia. Establece medidas de cambios universales para interpretar (intercambiar) los elementos de una realidad heterogénea. Anticipando uno de los tópicos privilegiados por la crítica

de Adorno al "mundo administrado" de la modernidad, ya en 1903 Georg Simmel relacionaba esa racionalización con el desarrollo de una nueva "mentalidad". Proveniente de la ciencia y de la economía monetaria, para Simmel esa mentalidad impregnaba hasta los aspectos aparentemente más espontáneos e insignificantes de la cotidianidad moderna:

> La mente moderna es cada vez más calculadora. La calculada exactitud de la vida práctica, resultado de la economía monetaria, corresponde al modelo de las ciencias naturales: el ideal de transformar el mundo en un problema aritmético y de fijar cada una de sus partes en una fórmula matemática. La economía monetaria ha sido el impulso que ha llenado la vida de tanta gente con medidas de peso, de cálculo, de enumeración, reduciendo los valores cualitativos a los términos de la cuantificación[28].

La cuantificación no está orientada hacia el objeto de la representación; el objeto sólo existe en términos de su *intercambiabilidad*, de su ajuste a los parámetros que impone la medida del cambio. Más notable aún, tampoco se orienta hacia el sujeto de la representación, que se convierte en agente de la circulación anónima. La cuantificación pone el peso del discurso en la misma medida del cambio, en su aparato universalizante, reductor de lo específico y heterogéneo.

La escritura martiana proyecta ser el reverso de tal racionalización, fundándose en el ideal de la excepción, y postulando el valor de la palabra que se desvía de la norma lingüística y social. Si la tecnologización (desde la perspectiva del emergente campo literario) presuponía la masificación del lenguaje, por su reverso la literatura se repliega en la noción del *estilo*, autorizándose precisamente como crítica de la masificación. Se trata, valga la insistencia, de una estrategia de legitimación que presupone los lenguajes "desestilizados" y "mecánicos" de la modernidad como la materia obliterada por la supuesta "excepcionalidad" del estilo.

Martí privilegia otro modo de *ver*:

> Viendo aglomerarse a hormiguear velozmente por sobre la sierpe aérea, tan apretada, vasta, limpia, siempre creciente muchedumbre –imagínase ver sentada en mitad del cielo, con la cabeza radiante entrándose por su cumbre, y con las manos blancas, grandes como águilas, abiertas, en signo de paz sobre la tierra, –a la Libertad [...] (p. 423).

Martí trabaja el ver como alucinación. El discurso parte de un instante descriptivo empírico ("viendo aglomerarse") que inmediatamente sufre la transformación metafórica. El momento referencial de la mirada es mínimo. La muchedumbre "hormiguea" y *puente* es borrado tras "sierpe aérea". La iluminación martiana opera a partir de ese breve momento de obliteración de la palabra común (puente), cuyo rastro, sin embargo, es imprescindible: *puente* se asume como condición de apertura de la transformación escritural; el contraste dramatiza el trabajo literario. A partir de ese instante, la escritura erige una notable ascendencia, tematizada en la cita anterior:

viendo
hormiguear
sierpe aérea
creciente muchedumbre

imagínase ver
mitad del cielo
cumbre
águilas
sobre la tierra
Libertad

La enunciación articula una jerarquización espacial. El punto de arranque es el bestiario *bajo* (hormiguear). El espacio bajo es

aglomerado, apretado. A partir de *imagínase ver* el espacio se abre y se expande: "en mitad del cielo", "manos abiertas". El bestiario se eleva (águilas) y la perspectiva concluye en el momento de mayor abstracción, "sobre la tierra".

La modelización de esa breve alegoría, que tematiza la oposición entre dos modos de ver, puede leerse –en el interior de "El puente de Brooklyn" y la obra martiana– como una jerarquización de *modos de representar*. El mecanismo de la iluminación ("imagínase ver") es la estilización, que genera la ascendencia sublimadora en el trabajo de la lengua: la elisión de la palabra ordinaria, en Martí, se representa como un *subir*. La estilización se funda en un modelo del discurso literario como desvío dramático de la norma lingüística vigente, tanto en términos de la saturación figurativa como de la sintaxis hiperbática.

Martí sobreescribe, remarca la estilización. El punto de partida y límite franqueable de la estilización es el discurso *otro*: *ver* de la descripción no literaria y, más específicamente, cuantitativa, en el caso de "El puente de Brooklyn". La estilización es el reverso, en Martí y otros modernistas, de la universalidad que impone el valor de cambio y la nueva racionalidad estadística[29]. Si el predominio del *medio* del intercambio –su voluntad universalizante– enfatiza el carácter anónimo del discurso cuantitativo, la estilización aparentemente pone el peso de la significación en la actividad del sujeto que *imagina* ver.

Esa *voluntad de estilo* generalmente ha sido interpretada en relación con el individualismo modernista. Por ejemplo, para M. Henríquez Ureña la voluntad de estilo "sólo persigue la *originalidad*"[30]. Para F. de Onís, el proyecto de los modernistas consistía en "ser individuales y únicos, en tener una voz y un estilo inconfundibles, en buscar la máxima originalidad personal [...]"[31].

La voluntad de estilo finisecular retoma el tópico de la individualidad romántica. Por momentos Martí incluso enuncia una *poética de la expresión*[32] con el yo personal como fuente de la emanación discursiva, fluir o desbordamiento del interior sobre

el mundo. Los versos son "tajos de mis entrañas", lava segregada del yo volcánico. El yo, el *reino interior*, no cabe duda, forma uno de los campos claves a partir de los cuales la literatura finisecular confabula un espacio. Martí:

> [...] en la fábrica universal no hay cosa pequeña que no tenga en sí todos los gérmenes de las cosas grandes, y el cielo gira y anda con sus tormentas días y noches, y el hombre se revuelve y marcha con sus pasiones, fe y amarguras; y cuando ya no ven sus ojos las estrellas del cielo, los vuelve a los de su alma. De aquí esos poetas pálidos y gemebundos; de aquí esa nueva poesía atormentada y dolorosa; de aquí esa poesía íntima, confidencial y personal, necesaria consecuencia de los tiempos [...] (*Obra literaria*, p. 206).

En el trabajo de la lengua, la estilización pareciera ser el dispositivo de esa individualidad; así al menos se ha leído.

Si bien es evidente que la estilización dramatiza su distanciamiento, su "desvío" de la norma lingüística (social), habría que cualificar la relación entre el estilo y el individualismo en el contexto específico de la modernidad. A pesar de su tácito rechazo de la estilización, J. E. Rodó, en su lectura de Darío, sugiere una de las direcciones que podría tomar ese análisis:

> Los que, ante todo, buscáis en la palabra de los versos, la realidad del mito del pelícano, la ingenuidad de la confesión, el abandono generoso y veraz de un alma que se os entrega entera, renunciad por ahora a cosechar estrofas que sangren como arrancadas a entrañas palpitantes. Nunca el áspero grito de la pasión devoradora o intensa se abre paso a través de los versos de este artista poéticamente calculador [...] También sobre la *expresión* del sentimiento personal triunfa la preocupación del *arte* [...][33] (énfasis nuestro).

La oposición arte/expresión es notable. En efecto, la emergencia de las poéticas del artificio, en oposición a la ideología aún vigente de la expresión, registra una de las contradicciones definitorias del campo literario finisecular[34]. Aun en los escritores aparentemente más aferrados al individualismo –Silva, Casal, el propio Darío– la actividad literaria comienza a ser una práctica compleja, "calculadora", como notaba Rodó, con una *memoria institucional* que escamotea las fronteras de la inspiración o expresión personal. La literatura activa los "sueños de museo"[35] en que incluso la naturaleza, reino de lo espontáneo, adquiere sentido sólo a partir de un marco interpretativo codificado, archivado en el Libro de la Cultura. El reino interior está repleto de estatuas griegas[36].

Todo discurso genera una memoria, una versión de su pasado, y presupone, en ese sentido, un trabajo de cita. Los modernistas, sin embargo, exhiben el Libro de la Cultura; la referencia al pasado específicamente artístico se convierte en un mecanismo tematizado. J. A. Silva, en *De sobremesa*: "desembarazada ella del abrigo de viaje y del sombrero que le daba cierto parecido [...] con el retrato de una princesita hecho por Van Dyck"; "y se frotó las manos, dos manecitas largas y pálidas de dedos afilados como los de Ana de Austria en el retrato de Rubens [...]"; "El otro perfil, el de ella, ingenuo y puro como el de una virgen de Fra Angélico [...]"[37]. M. Díaz Rodríguez, en *Ídolos rotos*: "Semejante expresión formaba con la belleza rubia, y con el traje mismo, tal conjunto armonioso, que hizo exclamar a Alberto como si hablase con alguien: ¡Un Botticelli!"[38]. La estilización, al trabajar a partir de un sistema de citas, genera una artificialidad de segundo grado. En casos extremos el sistema de citas se convierte en núcleo generador de la obra. En *De sobremesa*, por ejemplo, el deseo insaciable de experiencia estética llega a motivar la búsqueda que compone el relato. El protagonista busca a una mujer, semifantasma, que reactiva el recuerdo de un cuadro visto en la infancia.

En Martí, el Libro de la Cultura no se ha estetizado al grado de Casal, Darío o Silva. Sin embargo, según vimos en "El puente de Brooklyn", también Martí impone emblemas, imágenes tópicas (caballos troyanos, bestiario, alusiones bíblicas) sobre el fenómeno (moderno) que representa. Esos emblemas encarnan en el texto una "tradición" cuyo origen es imposible de precisar y que más bien parecería estar impulsada por la lógica historicista del museo, institución típica del imaginario arqueológico del siglo XIX. En Martí el carácter codificado, cristalizado, de esos emblemas es funcional: la disposición vertical de su bestiario, por ejemplo, le permite crear la *ilusión* de un sistema estrictamente jerarquizado de valores, a contrapelo, precisamente, de un mundo descodificado y fluido.

El "sueño de museo" es la historia que la literatura, desde el presente, proyecta como su pasado. Es un modo de especificar el territorio de su identidad. La estilización, que pone en función esa memoria institucional, no puede entenderse, entonces, como un simple corolario de la voluntad individual, fundamento de la ideología de la expresión, la espontaneidad, inspiración, creación, etcétera.

Hacia las últimas décadas del siglo, la literatura latinoamericana con altos y bajos, comienza a renunciar a la idea de ser expresión o medio. Comienza a consolidar, incluso, una ética del trabajo y una ideología de la productividad, ligada a la noción del artificio. Ya en Martí, desde temprano en los ochenta, puede comprobarse la transformación, precisamente en su manera de formular la relación sujeto/estilo. En 1881, en respuesta a una crítica de que había sido objeto tras la publicación de la *Revista Venezolana*, Martí escribe:

> De esmerado y pulcro han cotejado algunos el estilo de algunas de las sencillas producciones que vieron luz en nuestro número anterior. No es defensa, sino aclaración, la que aquí hacemos. Uno es el lenguaje de gabinete: otro el agitado parlamento. Una lengua habla

> la áspera polémica: otra la reposada biografía [...] Pues ¿Cuándo empezó a ser condición mala el esmero? Sólo que aumentan las verdades con los días, y es fuerza que se abra paso esta verdad acerca del estilo: el escritor ha de pintar, como el pintor. No hay razón para que el uno use de diversos colores, y no el otro. Con las zonas se cambia de atmósfera, y con los asuntos de lenguaje (*Obra literaria*, p. 204).

La analogía escritor/pintor, en este caso, no puede reducirse al tópico *ut pictura poesis*. El punto de la comparación no radica en la representación, sino en los medios de trabajo. El pintor trabaja con un material concreto, el color, que lo distingue de cualquier otro tipo de trabajo intelectual. El literato, en cambio, trabaja una materia aparentemente indiferenciada: la lengua, medio de diferentes tipos de comunicación. De ahí que Martí insista en las diferentes zonas que componen el mundo estratificado (por la división del trabajo) de la lengua: "uno es el lenguaje de gabinete: otro el agitado parlamento." El estilo es el medio de trabajo que diferencia al escritor, como el color al pintor, de otras prácticas sociales, institucionales, que usan la lengua como medio. La estilización es una de las marcas de la especificidad mediante la cual la literatura, siguiendo las normas del régimen de la especialización, busca delimitar un territorio propio y una función social insustituible. La estilización, paradójicamente individualizadora, se convierte en un mecanismo institucional[39].

Como sugería Rodó (aunque nostálgicamente), el nuevo reino interior comienza a vaciarse de referente personal. Una de las funciones de ese yo es operar como el pronombre del *sujeto literario*. La estilización es uno de los procesos en que asume forma un tipo de *autoridad* que no se legitima ya en la política, la historia, la información o la sicología. La legitimidad se funda en la aportación que la literatura –según sus medios específicos de trabajo– podía contribuir a la sociedad. Martí:

Fundar la Literatura en la ciencia. Lo que no quiere introducir el estilo y lenguajes científicos en la literatura, que es una *forma de la verdad* distinta de la ciencia, sino comparar, imaginar, aludir y deducir de modo que lo que se escriba permanezca, por estar de acuerdo con los hechos constantes y reales [...] (*OC*, XXII, 116).

La ideología de la especialización en Martí no propone un distanciamiento de la vida: “Acercarse a la vida –he aquí el objeto de la Literatura” (*OC*, XXI, 227). Por el contrario, representa la literatura como un modo *eficiente* y *sistemático* de acercarse al mundo. Para Martí la literatura es una “forma de la verdad distinta”, que debía tener medios específicos, rigurosos, para conocer y cambiar la vida, “para reformarla conociéndola” (*OC*, XXI, 227).

Para Martí, la literatura no podía ser un espacio pasivo de confluencia de otros discursos ya especializados. La literatura ahí comienza a desear ser un campo de inmanencia, un *discurso* (no un medio) capaz de participar activamente en una sociedad en que se intensificaba la segmentación impuesta por la división del trabajo. El deseo de ese *interior*, como sugiere el fragmento citado, en momentos presupone a la ciencia y a la tecnología misma como modelos:

Todo el arte de escribir es concretar.

Sucede al público vulgo con algunos escritores lo que a estos mismos acaso acontece con esas maquinarias complicadas, de construcción y efecto admirables, para entender las cuales y estimarlas no los ha preparado bien su educación rudimentaria, deforme, irregular, de unos lados pletórica, de otros anémica, cuando no atáxica y exangüe.

Apártanse los mal preparados de todo estilo bien trabajado y cargado de ideas trascendentales y nuevas, como los viajeros ignorantes se alejan con un mohín, o soportan con visible disgusto, la inspección y explicación de maquinarias de curiosísimo y venerable urdimiento, cuya trabazón les es, por lo superficial o desequilibrado de su instrucción, impenetrable.

Debe ser cada párrafo dispuesto como excelente máquina, y cada una de sus partes ajustar, encajar, con tal perfección entre las otras, que si se la saca de entre ellas, éstas quedan como pájaro sin ala, y no funcionan, o como edificio al cual se saca una pared de las paredes. Lo complicado de la máquina indica lo perfecto del trabajo. No es dynamo de ahora la pila de Volta. Ni la máquina de Watt la marmita de Papin. Ni la locomotora de retranca de madera la locomotora de Brooks o de Baldwin (*OC*, XXII, 156).

“Lo complicado de la máquina indica lo perfecto del trabajo”. La estilización (la máquina) registra el funcionamiento de la ideología del trabajo y la eficiencia, corolario de la especialización, en Martí. La literatura en él se representa formulando un espacio *otro* (la máquina, en parte), en cuyo reverso formula un *adentro*. Sin embargo, el interior mismo, respuesta al afuera que acosa, contradictoriamente emula lo que proyecta como los signos de su otredad: la perfección del trabajo, la racionalidad inmanente de la máquina: “El lenguaje ha de ser matemático, geométrico, escultórico” (*OC*, XXI, 255).

Por otro lado, en América Latina (y en ningún caso tan evidente como en Martí), la máquina del estilo confrontó una serie de obstáculos insuperables. La voluntad de autonomía y especialización que esa máquina emblematiza y pone en movimiento, confrontó contradicciones irreducibles, acaso hasta hoy día, que registran los desniveles, los desajustes distintivos de la modernidad desigual. Por cierto, el hecho de que hayamos escogido una crónica para trazar el itinerario de la “voluntad de estilo” (en tanto dispositivo institucional), no es casual, e implica cierta ironía. Si bien en la crónica la estilización es exacerbada (precisamente porque allí la palabra “literaria” coexiste y lucha con funciones discursivas “antiestéticas”, ligadas al medio tecnologizado del periodismo), a la vez la heterogeneidad de la crónica –formal e institucionalmente– cristaliza la imposibilidad de “purificar” el campo de la autoridad estética a fin de siglo. Y leemos la crónica como hemos señalado

tantas veces, no como un mero espacio "marginal" y "extraño" en la literatura, sino más bien como un lugar o cruce de discursos cuya heterogeneidad era el rasgo distintivo de esa "literatura", a pesar de las quejas de los modernistas y del olvido de los historiadores.

Esos desajustes y contradicciones marcan la modernidad de Martí. Determinan no sólo la multiplicidad de sus roles sociales, sino su propia relación con la lengua, que particularmente en las crónicas, según comprobamos en "El puente de Brooklyn", es sometida a un intenso trabajo con fragmentos de códigos, con restos de formas tradicionales, que sin embargo son refuncionalizados, sacados de sitio. En ese sentido, la "máquina" literaria en la crónica, lejos de la consistencia y de la coherencia de la "máquina" ideal (propiamente moderna), era más bien como el curioso aparato descrito por Quiroga en el epígrafe que dio inicio a este capítulo. Máquina de piezas derivadas y refuncionalizadas, de predominante tendencia al mal funcionamiento y a la desarticulación, que el emergente artista "con su sólo brazo y ayudado de su muñón, cortaba, torcía, retorcía y soldaba con su enérgica fe de optimista"[40]. Así son las máquinas de nuestra modernidad desigual.

Notas

1 Algunos de estos anuncios se encuentran en *OC*, XXVIII. Aunque *La América* se publicaba en Nueva York, circulaba en América Latina. *La Nación*, por ejemplo, reproducía sus artículos.

2 O. Paz, *Cuadrivio* (México: Joaquín Mortiz, 1965), p. 20.

3 O. Paz, "Traducción y metáfora", *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral, 1974), p. 129.

4 A. Rama, "Sueños, espíritus, ideología y arte", prólogo a Darío, *El mundo de los sueños* (Río Piedras: Editorial Universitaria, 1973), p. 23. J. E. Pacheco añade: "contra la mecanización, homogenización y uniformidad del proceso industrial, contra sus infinitas repeticiones y redundancias, los poetas intentan subrayar la calidad única de la experiencia." "Introducción", *Antología del modernismo* (1884-1921) (México: UNAM, 1970) I, p. XXIV. En esa línea de pensamiento, además, veáse L. Litvak, *Transformación industrial y literatura en España* (1895-1905) (Madrid: Taurus, 1980).

5 Cfr. M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, particularmente "Science and Poetry in Romantic Criticism" (Oxford: Oxford University Press, 1953) (reimp. 1981), pp. 298-335. Para una historia de la metáfora de la máquina, véase David Porush, *The Soft Machine: Cybernetic Fiction* (Nueva York: Methuen, 1985), pp. 1-23.

6 A. Bello, *Obra literaria*, edición de P. Grases (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979), p. 45.

7 Sarmiento, *Viajes por Europa, África y América* (1849), *Obras de D. F. Sarmiento* (Buenos Aires, 1886) V, p. 8.

8 Sarmiento, *Recuerdos de provincia* (1850) (Buenos Aires: Editorial Sopena, 1966), p. 79.

9 M. Gutiérrez Nájera, *El Nacional*, 14-5-1881; *Obras. Crítica Literaria*, I (México: UNAM, 1959), p. 192.

10 Darío, "El hierro", *La Tribuna*, 22-9-1983; *Obras completas* (Madrid: Afrodisio Aguado, 1955) IV, p. 613.

11 Rodó, *Ariel* (1900), edición de Ángel Rama, prólogo de C. Real de Azúa (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976), p. 29.

12 O. Paz, *Los signos en rotación* (Buenos Aires: Sur, 1965), pp. 24-25.

13 Esa ya era una preocupación de N. Jitrik en "La máquina semiótica/ La máquina fabril", *Las construcciones del modernismo* (México: El Colegio de México, 1978).

14 Cfr. A. Trachtenberg, *Brooklyn Bridge: Fact and Symbol* (Chicago: The University of Chicago Press, 1979).

15 *The Selected Writings of Ralph W. Emerson*, edición de B. Aktinson (Nueva York: The Modern Library), p. 8.

16 Emerson, "The Poet", *Selected Writings*, p. 329.

17 Emerson, *Letters and Social Aims* (1875). *Complete Works* (Cambridge: Riverside Press, 1883), VIII, pp. 216-217. Sobre el debate norteamericano en torno al impacto de la modernización en la "cultura", véase Leo Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in América* (Oxford: Oxford University Press, 1964), especialmente "Two Kingdoms of Force", pp. 227-353; A. Trachtenberg, *The Incorporation of América: Culture and Society in the Gilded Age* (Nueva York: Hill and Wang, 1982); y J. F. Kasson, *Civilizing the Machine: Technology and Republican Values in America*, 1776-1900 (Nueva York: Penguin Books, 1977).

18 Cfr. G. Lukács, "El ideal del hombre armonioso en la estética burguesa", *Problemas del realismo* (1955), traducción de C. Gerhard (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), pp. 111- 124.

19 Salinas señala sobre Darío: "[...] son inseparables en Darío la experiencia vital directa y ese otro tipo de experiencia que Gundolf llama *Bildungerlebnis*, esto es, experiencia de cultura." *La poesía de Rubén Darío* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1948), p. 115.

20 Esa es, al menos, una de las funciones con que comúnmente la crítica contemporánea identifica la descripción, subestimando sus posibilidades semióticas. Por ejemplo, véase M. Riffaterre, "Descriptive Imagery", *Yale French Studies* (61), p. 107 y *ss*.

21 Ph. Hamon: "*To describe is never [in classical rethoric] to describe a reality, but to prove one's rethorical know-how, to prove one's book learning* [...]". "Rethorical Status of the Descriptive", *Yales French Studies* (61), p. 6.

22 G. Lukács" [...] en el diálogo, la falta de poesía sobria y trivial de la vida cotidiana burguesa; en la descripción, el artificio más rebuscado de arte refinado de taller"; "Narrar o describir" (1936), *Problemas del realismo*, p. 193.

23 Véase R. Barthes "El efecto de realidad", *Comunicaciones* (11): *Lo verosímil* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972), pp. 95-101 (traducción de *Comunications* [11], 1968).

24 R. Lida había notado en Darío el "estetismo contemplativo de la descripción a base de refinadas impresiones pictóricas que enlazan esa prosa con la de Daudet o la de los Goncourt". "Estudio preliminar" en R. Darío, *Cuentos completos*; edición de E. Mejía Sánchez (México: Fondo de Cultura Económica, 1950), p. xlii.

25 W. C. Conant, Harper's New Monthly Magazine, LXVI, diciembre 1882-mayo 1883, pp. 925-946. El reportaje, a su vez, maneja el prospecto del ingeniero Roebling (padre) sobre el puente. El reportaje es instancia de un tipo de periodismo norteamericano que se desarrolla en la época de la revolución científico-tecnológica y cuya función era intermediar entre el saber especializado y el público. Este tipo de periodismo también apunta a la diversificación de las escrituras en la sociedad y a la proliferación de nuevos intelectuales no "letrados" encargados de administrar la escritura y la información.

26 No presuponemos la pureza discursiva de ninguno de los dos textos. El reportaje presenta notables momentos "poéticos", aunque esa no sea su función dominante. Martí, por ejemplo, traduce literalmente una metáfora de Conant: *a flying serpent* (p. 941): "sierpe aérea" (p. 423), aunque los términos descritos son diferentes.

27 J. Starobisnski: *La géométrie est le langage de la raison dans l'univers des signes. Elle reprend toutes les formes en leur commencement –à leur principe– au niveau d'un système de points, de lignes, et de proportions constantes. Tout surcroît, tout irrégularité apparaît, des lors comme l'instrusion du mal* [...]. '1789 et de langage des principes', *Preuves* (203), enero 1968, p. 22.

28 G. Simmel, “The Metropolis and Mental Life” (1903), *On Individuality and Social Forms*, edición de D. M. Levine (Chicago: The University of Chicago Press, 1971), p. 328. Los trabajos principales de Adorno y Horkheimer sobre la racionalización y tecnologización se encuentran en *Dialectic of Enlightenment*, traducción de J. Cumming (Nueva York: Seabury Press, 1972).

29 Por otro lado, el desarrollo de las escrituras anónimas y racionalizadoras en el capitalismo sobrepasa la estadística. Poulantzas señala sobre la escritura burocrática: “No hay duda de que siempre ha habido una relación estrecha entre el Estado y la escritura, al representar todo Estado una cierta división entre el trabajo manual y el trabajo intelectual. Pero el papel de la escritura es completamente particular en el Estado capitalista. Del indicio escueto, de la nota, de los informes, a los archivos, nada existe, en ciertos aspectos, para este Estado, que no esté escrito, y todo lo que se hace allí deja siempre una huella escrita en algún sitio. Pero la escritura es muy diferente aquí que en los Estados precapitalistas: ya no es una escritura de transcripción, puro calco de la palabra (real o supuesta) del soberano, escritura de revelación, de memorización, escritura monumental. Se trata de una escritura anónima, que no repite un discurso sino que se convierte en trayecto de un recorrido, que indica los lugares y los dispositivos burocráticos.” *Estado, poder y socialismo* (1978), traducción de F. Claudín (México: Siglo XXI, 1980); pp. 65-66.

30 M. Henríquez Ureña, *Breve historia del modernismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1954), p. 31.

31 F. de Onís, “José Martí: valoración” (1952), *España en América* (Río Piedras: Editorial Universitaria, 1955), p. 619.

32 Sobre la *poética de la expresión* como una de las ideologías (“teorías”) románticas, cfr. Abrams, “The Development of the Expressive Theory of Poetry and Art, *The Mirror and the Lamp*, pp. 70-99.

33 J. E. Rodó, “Rubén Darío” (1899), *Obras completas*; edición de J. Vaccaro (Buenos Aires: Antonio Zamora, 1956, 2a. ed.), p. 132.

34 Se trata –valga la insistencia– de una *contradicción* en un campo en que coexisten, en pugna, estas y otras ideologías literarias. Un “autor” (Martí) puede a veces ser agente de ambas (y otras) ideologías. Rodó, en ese mismo texto sobre Darío en que se declara a sí mismo modernista, escribe: “Todas las selecciones importan una limitación, un empequeñecimiento extensivo; y no hay duda de que el refinamiento de la poesía del autor de *Azul* la empequeñece del punto de vista humano y de la universalidad.” *Rubén Darío*, p. 133.

35 Salinas usa la frase de Flaubert para referirse a esa “experiencia de cultura”, específicamente artística, que media entre la literatura y el mundo. Cfr. *La poesía de Rubén Darío*, pp. 112-113.

36 R. Lida: “El pastiche vivaz y fluido será recreación (arqueológica, a veces) muy grata a Rubén.” “Estudio preliminar”, p. xxxvii, nota 1. En cuanto a esto, Darío marca una línea divisoria entre Lugones (y la vanguardia, que sistematiza el pastiche), y Martí. En Martí no hay parodia.

37 J. A. Silva, *De sobremesa* (1896) (Bogotá: Editorial de Cromos, 1920), pp. 84, 85, 86, respectivamente.

38 M. Díaz Rodríguez, *Ídolos rotos* (1901), en *Narrativa y ensayo*, selección y prólogo de O. Araujo (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1982), p. 113.

39 Paradójicamente individualizadora porque convierte el ideal de la “excepción”, de “desvío” de la norma linguística, en norma *institucional.* En varios sentidos esto también se aplica a las prácticas vanguardistas. (Borges, a partir de mediados de los años veinte, es uno de los primeros en criticar sistemáticamente la norma de la originalidad.) En cuanto a la paradoja de la “excepcionalidad institucionalizada” de la literatura, resulta valiosa la interpretación de la moda en G. Simmel, “Fashion” (1904), *On Individuality and Social Forms*, pp. 294-323.

40 H. Quiroga, “Los destiladores de naranja” (de *Los desterrados*, 1926), en *Cuentos* (México: Porrúa, 1968).

VII. *Esta vida de cartón y gacetilla:* literatura y masa

¿Dónde se habla? ¿Cuál es el territorio social, innombrado, desde el que se escribe? ¿Cuáles son las demandas, las deudas, las compensaciones, cristalizadas en ese momento de silencio a partir del cual se activa y prolifera la escritura? ¿A qué hay que someterse antes de poder hablar, antes de tener poder para reflexionar, particularmente, sobre la especificidad y autonomía del discurso que se maneja?

Resulta irónico: al acercarnos a la voluntad autonómica, procedemos lateralmente, por la zona menos especializada del campo literario finisecular: la crónica. Casi eludimos la entrada principal, la "pureza" –la plena interioridad– que para sí reclama la poesía:

> Ganado tengo el pan: hágase el verso,
> y en su comercio dulce se ejercite
> la mano, que cual prófugo perdido
> entre oscuras malezas, o quien lleva

a rastra un enorme peso, andaba ha poco
sumas hilando y revolviendo cifras[1].

Nos movemos, en cambio, en la zona *diurna* de la literatura, zona del *otro* comercio, donde se escribe para generar el pan. En esa zona el literato figura –a pesar de sus gestos autodespreciativos– como trabajador asalariado:

> Por poco me propongo dar mucho; que *no por mío ha de valer*, sino porque será de cosas de interés, nuevas y vivas.

> [Lo] que ofrezco es mercancía inútil y superior por su importancia, *salvo en cuanto tendría mío*, –a lo que pido por ella[2] (énfasis nuestro).

Ahí Martí le comenta a Mercado una de las condiciones de producción de la crónica: la escritura está sujeta a las leyes del intercambio[3]. Ese trabajo asalariado, ambiguamente, se representa como instancia de alienación: el valor de la palabra en la crónica, según Martí, elide lo *mío*. En la crónica el literato de voluntad autonómica, con mayor o menor grado de resignación, aparece fuera de sitio.

¿Cuál es el otro tipo de valor, la plenitud que la alienación presupone? ¿Cuál es la palabra que vale porque es *mía*? La literatura nos presiona con su respuesta: "Ganado tengo el pan: hágase el verso." No habría, sin embargo, que aceptar la sentencia: equivaldría a asumir, en la crítica, el sistema de exclusiones a partir del cual opera y se autorrepresenta ese sujeto literario, materia del trabajo crítico.

Procedemos por la crónica, zona limítrofe, sin fronteras claras, que entre otras cosas registra las inconsistencias del proyecto autonómico de la literatura finisecular. La crónica, ligada a la historia del folletín, es el lugar que la literatura ocupa en el periódico. Es un lugar sujeto, en parte, a las exigencias de la creciente

industria cultural. Desde ahí, sin embargo, la literatura enuncia (¿anuncia?), con insistencia, el proyecto autonómico –su utopía, valga la contradicción, institucional. La utopía corrige inconsistencias y, sobre todo, busca borrar las marcas del lugar donde se enuncia. Para aprehender su historicidad, hay que considerar el territorio donde se erige la utopía; territorio que a su vez es objeto de la práctica correctora. Por el reverso de la utopía, la realidad de la literatura en el periódico relativiza y contradice el proyecto autonómico.

No obstante, según la lectura de "El puente de Brooklyn", ¿no es cierto que la estilización –dispositivo especificador del trabajo literario– es más ostentosa mientras opera, en la crónica, entre las palabras "llanas", "alienadas", "cuantificadas", de los discursos *otros?* En "El puente de Brooklyn", la condición de posibilidad de la *ascendencia*, de la estilización, es la *bajeza* de la escena de la escritura, sobre todo en el mundo tecnologizado del periódico y la ciudad moderna. Según Darío, "Martí gasta sus diamantes en cualquier cosa [...] Recordad, nomás, las correspondencias a *La Nación*"[4]. Ya en su "Oscar Wilde", Martí había escrito: "No hay para odiar la tiranía como vivir bajo ella. Ni para exacerbar el fuego poético, como morar entre los que carecen de él" (*Obra literaria*, p. 228).

Martí: "En N. Y. –no entienden la belleza [...] No dan atmósfera a los objetos bellos: los apagan entre otros objetos" (*Cuaderno*, 4, *OC*, XXI, 134). Un impulso motor de la literatura finisecular –y un mecanismo legitimador de su virtual autonomía en la sociedad– fue su autorrepresentación como respuesta al movimiento fragmentador y "antiestético" de la ciudad moderna. La literatura, particularmente en el lugar adecuado de la poesía (hábitat de los diamantes), ejerce la elisión de esos objetos, discursos que apagan la belleza:

> Estas que ofrezco, no son composiciones acabadas: son, ¡ay de mí, notas de imágenes tomadas al vuelo, y como para que no se

escapasen, entre la muchedumbre antipática de las calles, entre el rodar estruendoso y arrebatado de los ferrocarriles, o en los quehaceres apremiantes e inflexibles de un escritorio de comercio –refugio cariñoso del proscripto. (Introducción a *Flores del destierro*, *OC*, XVI, 134).

La crónica, en cambio, *tematiza* el proceso de la elisión: la confrontación de la literatura con las zonas "antiestéticas" de la cotidianidad capitalista. Más aún: la producción del sentido en la crónica, que representa los objetos que "apagan" la belleza, reconoce en esa confrontación su fuerza generadora. Particularmente en Martí, como vimos en "El puente de Brooklyn", la organización del discurso en la crónica presupone la pugna de la literatura en el campo de competencia que instaura la división del trabajo intelectual.

A pesar de su lateralidad, de sus rasgos "alienados", la crónica fue fundamental para la voluntad autonómica finisecular. La crónica es un trabajo de taller, experimental, donde la literatura va explorando –configurando– la representación, nunca inocente, de los discursos que conforman la exterioridad de sus límites; "exteriores" relacionados, sobre todo con la nueva experiencia urbana. Seguramente con mayor insistencia que ningún otro espacio discursivo de la época, en la crónica la literatura enuncia, denuncia, los discursos que forman sus exteriores: la información, la tecnología, la racionalidad mercantil y, según veremos en este capítulo sobre "Coney Island" de Martí, la crisis de la experiencia en la cultura de masas[5]. Si en la poesía la literatura habla de su interior ideal, en la crónica proyecta el mapa –de la ciudad– donde el interior reclama especificidad, diferencia. La condición de posibilidad del interior no es la conciencia de sí que propone la literatura, ya hacia fines de siglo; es la pugna, la competencia por la legitimación de un espacio propio en la sociedad, la que obliga a producir la conciencia de sí, la especificidad. Y esa pugna es un núcleo generador de la crónica. De ahí que esa forma

lateral e indisciplinada constituya un campo privilegiado para el análisis de los presupuestos sociales de la voluntad autonómica, de la modernización literaria en América Latina, así como de sus contradicciones, de su desarrollo desigual.

Este capítulo consta de dos secciones: la primera, "Fluir urbano y disolución del par", es una lectura de la representación de la ciudad como impulso fragmentador, desestabilizador, en las *Escenas norteamericanas*, particularmente "Coney Island"[6]. La segunda parte, "La casa del discurso", analiza la enunciación en la crónica –la voluntad totalizadora del sujeto– en tanto respuesta compensatoria y correctora del fluir urbano. La lectura de "Coney Island" nos permitirá explorar, en el próximo capítulo, "Masa, cultura y latinoamericanismo", el concepto de "cultura" como defensa de los valores del espíritu en la ciudad de las masas que en varios sentidos proyecta la emergencia de lo que Rodó llamará en el Ariel "nuestra moderna literatura de ideas", ligada al ensayismo latinoamericanista del novecientos.

"Coney Island": fluir urbano y disolución del par

"Hace cuatro años" –escribe Martí en 1881– Coney Island era "un montón de tierra abandonado" (p. 123). Según esa versión del pasado, el *montón* de tierra era previo al orden y a la significación social. Esa materia indiferenciada, índice de una naturaleza muda, desconocía el artificio; constituía una *isla* de espaldas a la ciudad. En ese sentido, el montón de tierra era un no-lugar, excluido de la distribución del espacio social que proyecta el mapa urbano. Desde la perspectiva de la ciudad, la tierra abandonada era un más allá: lugar insignificante, incomunicado por interferencias naturales: cuerpos de agua. La isla se situaba fuera de la red de comunicación urbana, red productora de sentido, del orden social que la ciudad establece y dispersa continuamente.

Si bien proyecta ese pasado, en "Coney Island", Martí insiste en la intensidad de las transformaciones que conforman su

presente. En ese momento –el de la escritura–, la isla vacía ha sido llenada con los signos de la modernidad. En la crónica, la descripción enfatiza la *aglomeración*, la masificación distintiva del mundo representado, espacio de la muchedumbre. Coney Island es un lugar donde la ciudad ha vertido sus masas, máquinas y discursos, particularmente escritos: "se leen por todas partes periódicos, programas, anuncios, cartas" (p. 128). El "montón de tierra" es ya un lugar

> rebosante de gente, sembrado de suntuosos hoteles, cruzado de un ferrocarril aéreo, matizado de jardines, de kioscos, de pequeños teatros, de cervecerías, de circos, de tiendas de campaña, de masas de carruajes, de asambleas pintorescas, de casillas ambulantes, de vendutas, de fuentes (p. 123).

La enumeración –generador de la descripción a lo largo de la crónica– enfatiza la experiencia del aglomerado. En su misma disposición formal, sin embargo, la yuxtaposición de partículas heterogéneas en la enumeración sugiere ya la frágil articulación, en la visión martiana, de la nueva "comunidad" de gente, cosas y discursos que la ciudad ha desplazado hacia la tierra vacía. A partir de ese cuestionamiento del orden del mundo representado, la ciudad de las masas, prolifera el discurso en "Coney Island".

En efecto, el aglomerado no es un espacio contenido. Por el contrario, en "Coney Island", como en las *Escenas norteamericanas* en general, la ciudad, más que un territorio preciso, figura como un *impulso* que desborda los límites, las formas, desplazándolas y reformulándolas permanentemente. La ciudad vierte, se riega en perpetuo fluir. Los límites territoriales se derrumban ante el movimiento expansivo, incontenible, de la ciudad capitalista:

> Lo que asombra allí es el tamaño, la cantidad, el resultado súbito de la actividad humana, esa inmensa válvula de placer abierta a un

> pueblo inmenso [...], ese vertimiento diario de un pueblo portentoso en una playa portentosa; esa movilidad, ese don de avance, ese cambio de forma, esa febril rivalidad de la riqueza [...], esa marea creciente, esa expansividad anonadora e incontrastable, firme y frenética, y esa naturalidad en lo maravilloso; eso es lo que asombra allí (p. 125).

La ciudad es "movilidad", "vertimiento": flujo. ¿Cómo representarla? ¿Cómo contenerla si precisamente su impulso desborda los territorios, los *continentes*, y perpetúa, proteicamente, el "cambio de forma"?

En las *Escenas*, la representación de la ciudad rara vez asume un modo expositivo. En cambio, habría que leer ese conjunto de crónicas como un inmenso paisaje urbano, armado a veces con la misma materia verbal, fragmentada, de la ciudad industrial. Las palabras en ese paisaje, más que la presencia de las cosas, proyectan la intensidad emblemática de la alegoría martiana. Como señala F. García Marruz, en su periodismo norteamericano, Martí "piensa con imágenes", "como si quisiera con ello dar esa totalidad que lo sucesivo parece hurtarnos con su fuga"[7]. Y esas "imágenes-objetos" de que habla García Marruz, comprobando la *poética de la concreción* que opera en Martí, configura el paisaje alegórico de la ciudad, efecto de la *voluntad* martiana de composición en respuesta al impulso fragmentador, desestabilizador, de la ciudad moderna. Vale la pena seguir, en "Coney Island", la trayectoria de algunos de estos emblemas, núcleos a partir de los cuales se expande la significación en la crónica.

1) *Transporte*. La ciudad martiana no es propiamente un caos. Sobre el "montón de tierra", amorfo, la ciudad ha impuesto, digamos, su particular lógica del sentido. Distintos medios de comunicación conjugan las partículas heterogéneas que formarán el aglomerado. Coney Island es el *conjunto* de "cuatro pueblecitos unidos por vías de carruajes, tranvías y ferrocarriles de vapor" (p. 123).

Por un momento, el transporte pareciera ser un dispositivo de orden, generando la unidad de sentido que la ciudad impone sobre la "bárbara materia". Los "muelles de hierro avanzan sobre pilares elegantes en espacio de tres cuadras sobre el mar"; el transporte, como en la visión clásica de las oligarquías desarrollistas latinoamericanas, pareciera otorgar sentido, valor social (*utilidad* es la palabra clave) a una naturaleza, exterior a la racionalidad, que interfiere. En Martí, el mar, cuerpo del fluir, es la imagen que remite a la interferencia.

No obstante, en "Coney Island", Martí procede irónicamente. Se instala en un campo de significación, campo ideológico ("En los fastos humanos, nada iguala la prosperidad maravillosa de los Estados Unidos del Norte" [p. 123]), para inmediatamente relativizarlo, estallarlo, mediante la fuerza implosiva que ejerce, a veces, un mínimo desliz semántico: "Hoy por hoy, es lo cierto que nunca muchedumbre más feliz, más jocunda, más bien equipada, más jovial y *frenética* ha vivido en tan útil labor en pueblo alguno de la tierra" (p. 124; énfasis nuestro).

La ciudad impone un tejido, *su* orden. Pero "los rieles se cruzan como los hilos de un encaje que hubiera bordado una loca" (*OC*, XI, 447). El transporte erige una lógica *frenética* del sentido en que todo es desplazado, intercambiable:

> El palacio de Sea Beach, que no es más que un hotel ahora, y que fue en la Exposición de Filadelfia el afamado edificio de Agricultura, "Agricultural Building", [fue] transportado a Nueva York relevado en su primera forma, sin que le falte una tablilla, en la costa de Coney Island, como por arte de encantamiento (p. 124).

Ante el traslado y la permanente derivación –la ausencia del origen–, el sujeto no oculta la sorpresa: el asombro es su mecanismo más eficiente de distancia. Representa el desplazamiento como *caída*: de "afamado edificio de Agricultura" –símbolo del *arraigo*–; a hotel, lugar de tránsito, situado en la fugacidad que

desmantela la autoridad de la tradición. La ironía, siempre sutil, es más gráfica en la siguiente descripción de un ascensor:

> es *Gable*, el riente *Gable*, con su elevador más alto que la torre de la Trinidad de Nueva York –dos veces más alto que la torre de nuestra Catedral– a cuya cima suben los viajeros suspendidos en una diminuta jaula a una altura que da vértigos [...] (p. 124).

Los términos de la comparación asimétrica, no son gratuitos: la "diminuta jaula" –máquina que *atomiza*– se opone ahí a las estructuras eclesiásticas en torno a las cuales se construye el espacio *comunitario* de la sociedad tradicional.

La ciudad industrial es un espacio descentrado. Articulado por el transporte moderno, ese espacio presupone y reproduce un modelo del mundo como *agregado*, que en Martí se opone a la coherencia *orgánica* del sistema tradicional[8]. El transporte es la figura de un orden opuesto a la verticalidad, altamente subordinativa, de la sociedad tradicional, que en Martí encuentra su metáfora-modelo en la figura del *árbol*, fundamentado en la raíz[9]. El transporte, en cambio, instaura un sistema de relevos, basado en continuos desplazamientos y en la acumulación voraz de espacios contiguos:

> como monstruo que vaciase toda su entraña en las fauces hambrientas de otro monstruo, aquella muchedumbre colosal, estrujada y compacta se agolpa a las entradas de los trenes que repletos de ella, gimen, como cansados de su peso, en su carrera por la soledad que van salvando, y ceden luego su revuelta carga a los vapores gigantescos [...] que llevan a los muelles y riegan a los cansados paseantes, en aquellos mil carros y mil vías que atraviesan, como venas de hierro, la dormida Nueva York (p. 128).

Así concluye "Coney Island". En varios sentidos, ese final visionario, donde se enfatiza al máximo la distancia del sujeto ante la

“bajeza material” del mundo representado, condensa la visión martiana del orden urbano como movimiento desplazante. Del tren al barco, del barco al tranvía, el movimiento parece encontrar un foco, un límite territorial, en la ciudad, representada como cuerpo, como aparente unidad orgánica. Sin embargo, la ciudad ahí consigna una dispersión aún más intensa que estalla en los “mil carros y mil vías” y en la muchedumbre *regada*. Ese impulso incontenible desata los “lazos”, “la raíz” por la cual se preguntaba Martí al comienzo de la crónica:

> En los fastos humanos, nada iguala a la prosperidad maravillosa de los Estados Unidos del Norte. Si hay o no en ellos falta de raíces profundas; si son más duraderos en los pueblos los lazos que atan el sacrificio y el dolor común que los que ata el común interés; si esa nación colosal lleva o no en sus entrañas elementos feroces y tremendos; si la ausencia de espíritu femenil, origen del sentido artístico y complemento del ser nacional, endurece y corrompe el corazón de ese pueblo pasmoso, eso lo dirán los tiempos (p. 123).

Si bien *transporte* era inicialmente una instancia del campo semántico de la conexión, de la comunicación, en oposición a la interferencia del fluido, de los cuerpos de agua, el fragmento con que concluye “Coney Island” –presuponiendo la analogía movimiento urbano/fluir– proyecta el transporte como la figura de una nueva interferencia, ahora artificial, mecánica. El transporte designa las líneas de un nuevo laberinto, la ciudad industrial, que desata los lazos, las raíces. *Desde la ciudad*, y como respuesta a la misma, Martí insiste en la reconstrucción del centro. Como veremos, así se autoriza, en gran medida, su escritura neoyorquina, su discurso sobre y desde la ciudad.

2) *Familias rotas*. La ciudad desata los lazos familiares. El transporte desplaza familias: los ferrocarriles “vacían su seno de serpiente, henchido de familias” (p. 125). El ferrocarril en Martí

es el límite de la *casa* que busca fortificarse contra el impacto de la modernización:

> ¡Mantengan la casa, los que quieran pueblo duradero! ¡Y malhaya los ferrocarriles si se llevan la casa, que viene a ser como el hígado, que limpia todas las impurezas de la vida! Esta vida de cartón y gacetilla que se lleva ahora no es buena. Es mejor vivir como los griegos, sin ventana a la calle, ni en toda la casa más que una sola puerta [...] (*OC*, X, 225).

Afuera, con timidez y extrañeza, el cronista –*sujeto del interior* que sale de paseo– mira la masa atomizada. En “Coney Island”, Martí insiste en el desmembramiento de la comunidad tradicional. La masa, en efecto, opera ahí como la anticomunidad. Y cuando Martí busca enfocar, particularizar la imagen de la masa, acude al tópico de la *familia rota*. Como si en ese núcleo fracturado encontrara la unidad mínima de la masa, de la atomización.

Significativamente, en la crónica “Coney Island” configura un espacio femenino. La masa y hasta el ferrocarril tienen órganos femeninos, “senos” y “entrañas” en que llevan vida. La misma ciudad se representa como una mujer “dormida”. Se insiste en el cuerpo femenino para enfatizar la desterritorialización de sus órganos, como la “vaca gigantesca que ordeñada perpetuamente produce siempre leche, su sidra fresca a 25 céntimos el vaso” (p. 124). Hay “mujeres barbudas” (p. 124), “ásperas irlandesas” (p. 127), “alemanas fornidas” (p. 126), “legiones de intrépidas damas y de galantes campesinos” (p. 123). La hipálage no es casual: acentúa la *extravagancia*, la desterritorialidad en el mundo representado, donde si bien se masculiniza la mujer, faltan los hombres.

En ese espacio, paradójicamente femenino, abundan las madres solitarias. Madres “sin marido” que “con el pequeñuelo al hombro [pasean] a la margen húmeda del mar, [cuidadosas] de su placer, y no de que aquel aire demasiado penetrante ha de herir

la flaca naturaleza de la criatura" (p. 127); "tanta dama que deja abandonada en los hoteles a su chicuelo, en brazos de una áspera irlandesa" (p. 127). Familias rotas o en la tensión de la ruptura a que arriesgan los males de la ciudad:

> las madres pobres [...] aprietan contra su seno a sus desventurados pequeñuelos, que parecen como devorados, como chupados, como roídos, por esa terrible enfermedad de verano que siega niños como la hoz siega la mies –el *cholera infantum* (p. 124).

En ese mundo de lo "singular", de lo "impar", de lo "extravagante", se rompe la pareja. Algo brilla por su ausencia: falta el *padre*. Al romperse la pareja se fractura la unidad mínima del sentido, el fundamento del modelo del mundo que opera en Martí; modelo de la continuidad histórica basado en la *filiación*. *El árbol del mundo* es a la vez genealógico: "Todo va a la unidad, todo a la síntesis, las esencias van a un ser; los existentes a lo existente: un padre es padre de muchos hijos: un tronco es asiento de infinitas ramas [...]" (*Cuaderno* 2, XXI, 52). Sin duda la ciudad dificulta esa noción de la continuidad, del orden. La filiación, los lazos que unen a padres e hijos, la tradición y el presente se desarticulan ante el impulso urbano que deshace los códigos, las territorialidades que ordenaban la vida en la sociedad tradicional.

Se trata, evidentemente, del tópico de la *crisis familiar*, acaso hoy demasiado cristalizado en una retórica conservadora. Aunque en la época de Martí –y sobre todo para un latinoamericano de fin de siglo recién llegado a Nueva York– la "crisis" debió haber consistido en una experiencia intensa, mucho más significativa que un simple ataque retórico a la modernización. Martí insistió en esa ruptura que para él indicaba el agotamiento de todo un sistema de vida, de entender y *representar* el mundo; mentalidad que aún a lo largo de sus años neoyorquinos operaba sobre su visión de la ciudad capitalista, basada frecuentemente en la comparación con su "mundo de antes".

Desde su llegada a Nueva York, en 1880, Martí relaciona esa "crisis" con las transformaciones del lugar de la mujer en la sociedad industrial. La mujer se incorpora a la fuerza de trabajo, mundo de la calle. De ahí su desterritorialización, y según los esquemas martianos, su masculinidad. En sus primeros textos sobre Nueva York Martí escribía:

> ¿Por qué han de verse las mujeres tan varoniles? Su rápido andar al subir y bajar las escaleras, en el trajín callejero, el gesto resuelto y bien definido en todos sus actos, su presencia demasiado viril, las despoja de la belleza serena, de la antigua gracia, de la exquisita sensibilidad que convierte a las mujeres en aquellos seres superiores –de los cuales dijo Calderón que eran un "pequeño mundo" (*OC*, XIX, 116).
>
> Debemos preguntarles a las mujeres cuál es el fin natural de su sed inextinguible por el placer y la distracción. Debemos preguntarles si [...] pueden luego llevar a su hogar esas sólidas virtudes, esos dulces sentimientos, la bondadosa resignación, aquel evangélico poder de consuelo que sólo puede conservar en alto un hogar sacudido por la desventura, e inspirar a los hijos el desprecio por los placeres materiales y el amor por las satisfacciones internas que hacen a los hombres felices y fuertes, como hicieron a Ismael [...] (*OC*, XIX, 124).

La crisis de la familia es un tópico reiterado en la literatura moderna. Para dar cuenta de su importancia, habría que contrastar la *familia rota* del fin de siglo con la función que la filiación y la familia habían cumplido en la literatura anterior al ochenta. Un ejemplo canónico lo constituye *Recuerdos de provincia* (1850), autobiografía de D. F. Sarmiento; ahí la autoridad del sujeto opera a partir de la imitación, rara vez cuestionada, de los modelos familiares. Yo, Familia, Patria: la disposición sinecdóquica es clara en *Recuerdos de Provincia*: "A la historia de la familia se sucede, como teatro de acción

y atmósfera, la historia de la patria. A mi progenie me sucedo yo; y creo que siguiendo mis huellas, como las de cualquier otro en aquel camino, [...] me parece ver retratarse esta pobre América del Sur"[10].

Sobre todo en la novela –*Amalia*, *Martín Rivas* o *María* serían ejemplos básicos– la familia, en tanto *función discursiva*, rebasa la tematización de una institución social, aunque sin duda en las "grandes aldeas" del XIX la literatura se nutría del familiarismo que dominaba en los espacios concentrados del poder. Pero más allá de la evidente tematización, la familia era un mecanismo clave de *modelización narrativa*, un modo de organizar la materia literaria. De ahí que la familia constituyese un modelo del mundo y la figura de un sistema de representación misma, de la materia heterogénea de la realidad social. En ese sentido, era un modo de representación naturalizado, autorizado en la genealogía y la filiación que garantizaban la "continuidad" histórica en tanto proceso supuestamente "biológico".

En las últimas dos décadas del siglo comienzan a proliferar textos que problematizan la estructuración profundamente familiarista de la literatura latinoamericana anterior. Ya Andrés, en *Sin rumbo* (1885), es un sujeto "Reñido a muerte con la sociedad, cuyas puertas él mismo se había cerrado, [...] negando la posibilidad de la dicha en el hogar y mirando el matrimonio con horror"[11]. Su sentido de impotencia, de imposibilidad filiativa, es notable, y se relaciona en la novela con la crisis de la propiedad familiar. La novela concluye, tras el suicidio de Andrés y la muerte de su hija, con el fuego de la c*asa*, centro de todo un mundo que perdía continuidad.

Antes que Cambaceres, en el Brasil, Machado de Asís radicalizaba el problema de la filiación y de la dependencia de la literatura del modelo familiar. En *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1880), Machado desmantela la historia familiar como modelo narrativo que había dominado, por cierto, en su propia producción anterior. Lleva el desgarre de la estructura familiar al plano mismo de la enunciación, individualizando la voz del narrador que se desprende violentamente de la familia: *"ao chegar a êste outro lado do mistério, achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa dêste capítulo*

de negativas: –Nao tive filhos, nao transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria"[12].

Martí, en cambio, insiste obstinadamente en el poder de la filiación como modelo de la historia:

> [...] ¡El Padre
> no ha de morir hasta que a la ardua lucha
> rico de todas armas lance al hijo!
> ¡Ven, oh mi hijuelo, y que tus alas blancas
> de los brazos de la muerte oscura
> y de su manto funeral me libren![13]

Más aún: *Ismaelillo* (1882), que para muchos comprueba la temprana modernización de la poesía latinoamericana, representa el discurso poético como alocución que un padre destina a un hijo[14]. ¿Cómo, entonces, hablar de *familias rotas*?

Habría que leer la insistencia martiana en la jerarquía filial como una voluntad de continuidad. Más que la espontaneidad de una ideología familiarista, primaria, en equilibrio con la realidad social de que emerge, esa voluntad filiativa comprueba una operación compensatoria. Por su reverso, la voluntad filiativa registra la crisis de la ideología familiarista, de la familia como estructura o modelo del mundo, y la carencia de esa estructura estable en la sociedad cambiante[15]. El discurso martiano busca proveer esquemas, reestructuraciones, que a veces retoman la forma familiar, precisamente para revocar los *fallos* de las estructuras tradicionales ante el impulso de la modernidad. A pesar de la reestructuración, especie de ideología familiarista de segundo grado que opera en Martí, la familia rota es un hecho ineludible ante el cual Martí responde, desde la crisis, con la *casa del discurso*, con el discurso como fortificación de diferentes tipos de experiencias residuales, desplazadas por la nueva sociedad.

3) *Mar*. El mar, cuerpo del fluir por excelencia, figura siempre en el trasfondo, como el límite del mundo social descrito en "Coney Island". Su lateralidad –de por sí significativa– no debe engañarnos. Imagen clásica del flujo, *mar* encadena los otros núcleos semánticos de la crónica: *transporte*, *masa* y *familia rota* confluyen en el campo de la dispersión que es mar, ligado al impulso desestabilizador del deseo. La relación entre el mar y la sexualidad se sugiere a lo largo de la crónica: "blandas costas" (p. 123), "arena quemante" (p. 125), "arena encendida" (p. 125), "mar [que] acaricia" (p. 125), "playas reverberantes" (p. 126), "margen húmeda del mar" (p. 127), "aire potente [del mar]" (p. 126), "aire demasiado penetrante [del mar]" (p. 127). Los cuerpos, casi desnudos, "se echan en la arena y se dejan cubrir, y golpear, y amasar, y envolver con la arena encendida" (p. 125).

Las familias –los códigos, las estructuras– se rompen a la orilla del mar, lugar del deseo:

> Es verdad que a un pensador asombra tanta mujer casada sin marido; tanta madre que con el pequeñuelo al hombro pasea a la margen húmeda del mar, cuidadosa de su placer, y no de que aquel aire demasiado penetrante ha de herir la flaca naturaleza de la criatura [...] (p. 127).

La orilla delinea la experiencia del límite de lo familiar, de lo socialmente ordenado y representable. Al otro lado del límite (de la familia), está la materia fluida del deseo desatado, materia amorfa, discontinua, que se resiste al discurso.

Quisiéramos ampliar brevemente el foco de la lectura y remitirnos a la significación de *mar* en otras zonas de la obra martiana. La oposición entre mar y discurso –que por cierto nos recuerda la estabilidad del binomio naturaleza/cultura en Martí– es el núcleo productor de "Odio el mar", de *Versos libres*:

1) Odio el mar, sólo hermoso cuando gime
2) Del barco domador bajo la hendente
3) Quilla, y como fantástico demonio
4) De un manto negro colosal tapado,
5) Encórvase a los vientos de la noche
6) Ante el sublime vencedor que pasa: –
7) Y a la luz de los astros, encerrada
8) En globos de cristales, sobre el puente
9) Vuelve un hombre impasible la hoja de un libro.
10) Odio el mar; vasto y llano, igual y frío?[...]
(*OC*, XIX, 191-193)

Los versos iniciales establecen una oposición jerarquizante: el mar tiene *valor*, es "hermoso", sólo cuando facilita la comunicación, dominado por el transporte. El mar, odiado cuando es "vasto y llano, igual y frío", *gime*, produce sonido, materia de la voz, bajo la "hendente quilla". La "hendente quilla" abre, sobre el "manto negro" (indiferenciado), una trayectoria, ligada enseguida a la imagen de la luz, del sentido. El barco abre paso, se sobreimpone a la interferencia del mar que, en oposición a la estabilidad de la tierra, luego es "traidora arena y movediza", "serpiente letal". La unidad compuesta por los versos 7-9 reitera y reformula las jerarquías anteriores. Los "globos de cristales" son espacios continentes que encierran la "luz de los astros", corolario del campo semántico de la dispersión (mar). Como si fuera poco, un hombre, asistido por la luz artificial, pasa las páginas de un libro, sobre el puente: aquí tanto la preposición (sobre) como el sustantivo (puente) remiten a la posición del barco *sobre el agua* del segundo verso. La referencia al *discurso*, en la imagen del libro, es clara, aunque ya la imagen del transporte, que hace gemir al mar "frío", y de la "hendente quilla" que delinea una trayectoria, un curso sobre el agua, sugerían el *discurrir* de la escritura que lee el lector del verso 9. El transporte, en efecto, es una imagen del discurso, entendida la palabra en su sentido etimológico, como discurrir, pasar, ordenadamente, de un lado a otro. El mar impide el discurrir (la arena movediza), a

menos que se le domine, mediante el transporte, y se le transforme en el medio del viaje, del *intercambio*, en cuyo caso se hace "hermoso", o más bien útil, generando sonido, voz: sentido[16]. La ideología iluminista parecería dominar "Odio el mar", donde la tecnología (ligada al discurrir por las páginas de un libro) opera como el medio de *domar* la materia bárbara de una naturaleza muda, externa al discurso. El discurso parecería ser entonces la puesta en orden de la heterogeneidad natural. Porque para el discurso iluminista, como señalan Adorno y Horkheimer, "nada puede permanecer afuera, porque la misma idea del exterior es la fuente del miedo"[17].

Sin embargo, ese iluminismo, que bien podría entenderse como la fuerza motriz de la escritura en Sarmiento, Bello, Luz y Caballero o el mismo Hostos, no contiene a Martí, aunque frecuentemente, como en "Odio al mar", el iluminismo sea un punto de partida y objeto de su reflexión crítica: el mar, al final del poema, ya convertido en medio del intercambio, del "sentido", "trae a un tirano". Más aún: Martí proyecta la interferencia (que relaciona con el mar) en el interior mismo de una sociedad orientada por el apetito sexual:

> Odio el mar, muerto enorme, triste muerto
> de torpes y glotonas criaturas
> odiosas habitado: se parecen
> a los ojos del pez que de harto expira,
> los del gañán de amor que en brazos tiembla
> de la horrible mujer libidinosa: [...].

En el bestiario martiano los peces son emblemas de "bajeza material" y apetito sexual. El símil entre los peces y el mundo social *libidinizado* confirma la relación entre el mar y la sexualidad como nueva fuente de interferencia. Registra también el temor martiano de que el mundo sexualizado que enfáticamente identifica con la masa urbana, conllevase la reincorporación de la ciudad, del orden social, en el campo de lo exterior al discurso que es el mar-deseo.[18] El deseo,

el otro lado del discurso, es capaz de contaminar el interior mismo del *transporte*, como en el caso del *bote remador* de *Versos sencillos*:

> En el bote remador iba remando
> por el lago seductor
> con el sol que era oro puro
> y en el alma más de un sol.
>
> Y a mis pies vi de repente
> ofendido del hedor,
> un pez muerto, un pez hediondo,
> en el bote remador.
> (*OC*, XVI, 85)[19]

La oposición alto/bajo –que en Martí presupone una axiología– es evidente, tanto en bote/lago seductor, como entre sol (alma)/ pies, pez. En oposición al *valor* (estético, económico) del oro, ligado al campo alto, está la ausencia de valor de lo bajo: el pez hediondo. La axiología inicialmente revela un esquematismo estable, que se disuelve, en la segunda estrofa, con la irrupción del pez (bajo) *en* el espacio del bote (alto). El "lago seductor", inicialmente subordinado por el transporte, contamina el orden del discurso con su bajeza material. El deseo, como el pez, es lo que se sale de sitio, desjerarquizando los espacios, la axiología que establece el discurso.

Ante la energía irracional del flujo, Martí responde con un terror similar al de los niños en esta notable escena familiar de "Coney Island":

> [...] salen y entran trenes; vacían sobre la playa su seno de serpiente, henchidos de familias; alquilan las mujeres sus trajes de franela azul [...]; los hombres en traje mucho más sencillo, llevándoles de la mano, entran al mar; los niños, en tanto con los pies descalzos, esperan en la margen húmeda a que la ola mugiente se los moje, y escapan cuando llega, disimulando con carcajadas su terror [...] (p. 125).

El niño es el que queda en la orilla, al borde del juego sexual que ahí, nuevamente, desarticula el núcleo familiar.

"Coney Island", en muchos sentidos, es una crónica sobre la sexualidad desatada, según Martí, por la ciudad moderna[20]. Desde la distancia que posibilita el asombro, es un texto escrito sobre una "inmensa válvula de placer abierta a un pueblo inmenso" (p. 125). La masa urbana es "marea creciente" (p. 125), fuerza *irracional*, movida por la satisfacción de los apetitos. Según señala Martí en una crónica posterior, "En balde pretenden los hombres previsores dirigir por la cultura y por el sentido religioso esta masa pujante que busca sin freno la satisfacción rápida y amplia de sus apetitos" (*OC*, XI, 84). De ahí la proyección de los órganos femeninos sobre la ciudad: la masa y la propia ciudad –"la dormida Nueva York", atravesada por las "venas de hierro" (p. 128)– empalman con los signos de lo femenino en el campo de lo irracional, lo pasional, lo vulnerable al deseo[21].

En efecto, desde la perspectiva martiana, la ciudad progresivamente deja de ser el lugar por excelencia de la racionalidad. La ciudad erige un mundo social al borde de la irracionalidad, a la orilla de un mar que se traga las parejas. Y cuando se quiebran las parejas se intensifica la amenaza de lo impar, de lo desestructurado. En contraste con la *polis* iluminista, la ciudad en Martí es un impulso desestructurante, negador de la armonía. En esa ciudad, "marea creciente", prolifera la "verdad cegadora". Su fluir disuelve la totalidad, constituyendo la fuerza desatada de lo particular:

> Tortura la ciencia y pone el alma en el anhelo y fatiga de hallar la unidad esencial, en donde, como la montaña en su cúspide, todo parece recogerse y condenarse [...]. El Universo es lo universo. Y lo universo lo uni-vario, es lo vario en lo uno. La Naturaleza, llena de sorpresas, es toda una (*OC*, XI, 165).

La ciudad, en cambio, quiebra la imagen virtual de esa totalidad.

Más que la representación de un mundo equilibrado, "Coney Island" constituye una confrontación del nuevo "orden" de la ciudad, que con su permanente "cambio de forma" invalida los lazos, las estructuras mediadoras entre lo Uno y lo vario. En esta crónica fundamental es evidente el terror martiano ante la "variedad cegadora" que genera la multiplicación desatada de los átomos en la masa. Por el reverso de la insistencia en la armonía, ese terror comprueba la fragilidad del sujeto martiano ante un mundo que comienza a representarse como la materia que se resiste y a veces se niega a la representación. En una de sus "Impresiones de América", Martí escribe sobre "la vida desdibujada, la pasión morbosa, los deseos ardientes y angustiosos de la vida neoyorquina":

> En esta marejada turbulenta, no aparecen las corrientes naturales de la vida. Todo está oscurecido, desarticulado, polvoriento; no se puede [distinguir] a primera vista las virtudes de los vicios. Se esfuman tumultuosamente mezclados (*OC*, XIX, 117).

La ciudad –fluir, turbulencia– deshace los sistemas tradicionales de análisis y representación del mundo.[22]

La variedad desatada por la ciudad es cegadora. Es decir, no es simplemente un rasgo neutral de un mundo exterior, en última instancia dominable, representable, sino una condición que obstaculiza la visión misma del sujeto. Surge así uno de los problemas que más ocupan a Martí a lo largo de su etapa neoyorquina: si la ciudad, profundamente antiorgánica, descalabra con su ciencia y sus máquinas las antiguas estructuras. ¿Qué lenguaje podría dominarla, representarla, mediante un cuadro capaz aún de articular la totalidad?

La casa del discurso

> *Sorprenderse, extrañarse, es comenzar a entender. Es el deporte y el lujo específico del intelectual. Por eso su*

gesto gremial consiste en mirar al mundo con los ojos dilatados por la extrañeza.

J. Ortega Y Gasset[23]

Martí no se entrega a los flujos. Se resiste, en cambio, y reclama distancia. Diseña –en el discurso– modos de sujetar, de restaurar el poder del sujeto sobre la heterogeneidad amenazante de la ciudad. "Coney Island" es el ejercicio de una confrontación, acaso irresuelta, entre la voluntad de totalidad que constituye al sujeto y la "variedad cegadora" desatada por la modernidad. Lucha entre el sujeto que se instala en el discurso y la materialidad de un mundo que se resiste al orden de la representación.

Hasta el momento hemos visto cómo para Martí el fluir urbano quiebra las estructuras. Habrá ahora que ver la violencia que el discurso martiano, en su voluntad de orden, ejerce sobre el fluir fragmentador, también violento, que impulsa la ciudad. Procederemos en otro registro: nos preguntaremos cómo está dispuesto, en "Coney Island", ese sujeto que habla sobre la ciudad, para luego explorar el concepto de discurso y, específicamente, de literatura que presupone y busca legitimar.

Distancia y condensación. En contraste al discurso relativamente impersonal de muchas *Escenas norteamericanas*, "Coney Island" es un texto saturado de índices que sitúan y escenifican la actividad enunciativa. Las señas de identidad desplazan el foco del discurso del mundo referido, la ciudad, al "aquí y ahora" del sujeto hablante. Esas marcas son enfáticas y su función, entre otras cosas, es dar cuerpo y lugar semántico al sujeto: "Aquellas gentes comen cantidad; nosotros clase" (p. 127). El peso de tal autorrepresentación es evidente: en respuesta al mundo despersonalizado de la ciudad, la insistencia en precisar la identidad del sujeto proyecta el discurso como un ejercicio compensatorio que suple las carencias del mundo representado.

En efecto, el sujeto se representa reiteradamente en oposición al mundo referido: "Otros pueblos –y nosotros entre ellos– vivimos devorados por un sublime demonio interior [...] No así aquellos espíritus tranquilos, turbados sólo por el ansia de posesión de una fortuna" (p. 126). El campo del sujeto se genera en el reclamo de distancia del mundo otro ("aquellas gentes"). Y por el reverso de esa exclusión, el sujeto produce –interpelando a su destinatario– un campo propio de identidad (*nos-otros*) que representa como un lugar autónomo de las leyes mercantiles que rigen el mundo representado. De ese modo, las funciones discursivas (sujeto, objeto, destinatario) se semantizan al grado de transformarse en territorios (ideológicos) de identidad que regulan la distribución del sentido, de los valores, en la crónica.

Ahora bien, esa semantización espacial de las funciones discursivas se complica en el momento que nos preguntamos dónde habla el sujeto (y más si nos preguntásemos dónde escribe, en el periódico). A pesar de la distancia que el sujeto reclama, el "allá" de "ellos" es a la vez el escenario donde esa voz –la del paseante-cronista– encuentra el "aquí" y "ahora" de su enunciación. Desde ese escenario, el sujeto se incluye en un *nosotros* que sin embargo es "la manada" también lejana que nostálgicamente recuerda el exiliado:

> es fama que una melancólica tristeza se apodera de los hombres de nuestros pueblos hispanoamericanos que allá viven, que se buscan en vano y no se hallan; que por mucho que las primeras impresiones hayan halagado sus sentidos, enamorando sus ojos, deslumbrando y ofuscando su razón, la angustia de la soledad les posee al fin, la nostalgia de un mundo espiritual superior los invade y aflige; se sienten como corderos sin madre y sin pastor, extraviados de la manada; y salgan o no a los ojos, rompen el espíritu espantado en raudal amarguísimo de lágrimas, porque aquella gran tierra está vacía de espíritu.
> Pero ¡qué ir y venir! ¡qué correr del dinero! (p. 126).

En "Coney Island", y con mucha frecuencia en la obra neoyorquina de Martí, el sujeto se representa como un exiliado. Reaparece en ese fragmento la *familia rota*, el "extravío de la manada", la crisis del sujeto desprendido de la estructura comunitaria. No hay que subestimar la circunstancia biográfica: se trata sin duda del desgarramiento consecuente al exilio martiano, que lo alejó del país natal por casi toda su vida adulta. Esa situación, ese estar entre dos mundos, además, sobredetermina el marco discursivo de sus *Escenas norteamericanas*, que más que un relato de viajes, son un enorme testimonio del enrarecimiento que conlleva el exilio. Según comprueba "Coney Island", las *Escenas* estás escritas para un destinatario denominado *nosotros*, aunque lejano, sobre la modernidad capitalista, que si bien aparece como extraña, es sin embargo el lugar de la escritura.

No obstante, hay algo en esa autorrepresentación del sujeto que rebasa la experiencia biográfica. En ese fragmento el sujeto desplazado no es sólo un latinoamericano que "allá vive"; se trata también del exilio interno del "espíritu" en la sociedad motivada por el "correr del dinero": "rompe el espíritu espantado en raudal amarguísimo de lágrimas, porque aquella gran tierra está vacía de espíritu." Es el exilio del pe*nsador* (p. 127) –así también se autorrepresenta el sujeto en el mundo "materialista", mercantilizado de la masa. En efecto, ¿cuál podía ser el lugar del literato, del artista, y de tantos otros intelectuales tradicionales[24] en el espacio lleno de la ciudad? Martí transforma la situación biográfica del exilio en una representación del lugar de la actividad "espiritual", sobre todo estética, en la sociedad moderna. Aun cuando no hubiese la experiencia vivida del exilio, como sí la hubo en Martí, el literato moderno privilegia la *imagen* del destierro en la representación (legitimadora) de su lugar en la modernidad[25].

El exilio consigna la queja del sujeto que reclama dar voz a lo desplazado por la racionalidad mercantil, pero asimismo constituye una toma de posición, un distanciamiento asumido que autoriza la palabra crítica del artista-exiliado en la ciudad. Precisamente a raíz

de esa autonomía el artista –aun en el seno de su propia sociedad– es capaz de legitimarse como crítico de la modernización. Luego retomaremos esa estrategia de legitimación del sujeto literario que comprueba, ya en Martí, la emergencia de un concepto de literatura fundamental para el siglo XX.

Por ahora, digamos que esa voluntad de distanciamiento condiciona la organización textual en muchas *Escenas norteamericanas*, particularmente la perspectiva del hablante ante el mundo referido. Veamos cómo se representa la perspectiva en "Coney Island":

a) "[...]los granos de arena *parecen desde lejos* como espíritus superiores" (p. 128).

b) "[...] lo que asombra allí es el tamaño, la cantidad, el resultado súbito de la actividad humana [...], esos comedores que *vistos de lejos* parecen ejércitos en alto, esos caminos que *a dos millas de distancia* no son caminos sino largas alfombras de cabezas" (p. 125).

c) "*Vistas a alguna distancia* desde el mar, las cuatro poblaciones, destacándose radiosas en la sombra, semejan como si en cuatro colosales grupos se hubieran reunido las estrellas que pueblan el cielo y caído de súbito en los mares" (p. 127; énfasis nuestro en todos los casos).

Quisiéramos destacar tres rasgos de la perspectiva en "Coney Island": Primero: el reclamo de distancia en los ejemplos a) y b) sitúan al sujeto *sobre* el mundo referido ("granos de arena" y "alfombras de cabezas"). Valga la insistencia: la oposición alto/bajo implica una jerarquía en Martí; ahí la altura es lugar de *superioridad* espiritual. Segundo: *ver de lejos*, en los tres ejemplos, marca la representación, el pasaje de una variedad de elementos a una unidad global que *condensa* la dispersión: las estrellas forman "colosales grupos", las cabezas forman "alfombras de cabezas", la multitud en movimiento integra los "ejércitos en alto". En el primer ejemplo, ese pasaje de lo múltiple a lo integrado implica una transfiguración, una *ascendencia* de la materia (dispersa: "granos de arena") a una escala espiritual. Tercero: la *condensación* no sólo depende de la distancia y altura del sujeto que mira. También es efecto de la transfiguración de lo particular (lo vario) en lo total (lo uno) necesariamente mediada por la

actividad analógica del sujeto. El sujeto no elide los conectadores (“semejan”, “se parecen”) que registran el trabajo de la condensación; en cambio ostenta la *figura*. Y así deja sobre la mesa –como enfatizando el peso de su actividad transformadora– las señas del pasaje de la palabra literal (“granos de arena”) al plano figurado (“espíritus superiores”). Ese énfasis sitúa al sujeto como la bisagra necesaria, como la condición de posibilidad del pasaje de la “variedad cegadora” al cuadro general, a la *escena*, que congela el movimiento de lo múltiple y produce la imagen del “ejército en alto”, o de la *masa*, a tal efecto. Es significativo que se ostente ahí la figuración, el desliz de lo literal a lo figurado: como si el lenguaje natural fuese insuficiente, demasiado vulnerable al poder de la fragmentación y fuera necesario otro tipo de mirada, capaz aún de integrar los planos fragmentados de la ciudad en un cuadro orgánico, ideal de la representación martiana.

La condensación, mediante el dispositivo de la figura, proyecta al sujeto en función de una práctica subordinante. Ahí radica su poder virtual: en la violencia que su mirada ejerce sobre las cosas. Esa mirada, tal vez infructuosamente, busca reducir la multiplicidad de la ciudad a un mapa figurativo, casi diagramático, en que toda particularidad quedaría absorbida por la operación condensadora de los emblemas, de esas “imágenes-objetos” que forman el paisaje alegórico de la ciudad. Martí: “Todo el arte de escribir es concretar”; *concreción*: “acumulación de partículas unidas para formar masas.” Proyecto de objetivar el movimiento, de escindir la variedad para controlar su flujo, la disolución de lo Uno en la modernidad.

Tomemos otro ejemplo: el bestiario. En “Coney Island”, el bestiario configura una zona importante del paisaje que Martí impone sobre la ciudad. Estos son algunos de sus elementos:

trenes-serpientes (p. 125)
muchedumbre-hormiguero (p. 127)
exiliado-cordero (p. 126)
nosotros-águila, mariposa (p. 126).

La discusión de la simbología resultaría ociosa. Los símbolos en esa especie de tabulación son lugares comunes, cristalizados en una cultura de tradición bíblica, de fácil acceso en el mundo en que se movía Martí. Precisamente: la productividad del bestiario radica en su carácter tópico, *codificado*. El bestiario posibilita un cuadro en que la predisposición de los valores contrasta y sujeta el desplazamiento, la intercambiabilidad de la materia en el mundo representado.

Esa disposición, por otro lado, es marcadamente binarista. Se modela en la unidad mínima del *par*, en este caso antitético: la bajeza de los signos urbanos (hormiguero, serpiente), encuentra su contrapunto en la altura de los signos ligados al campo del sujeto, el *nosotros* latinoamericano, de cualidades estéticas.

Nosotros / Ellos: Acoplamientos. Ante un mundo donde se pierden las parejas, ante la materia desjerarquizada por el fluir de lo *impar*, resalta la voluntad aparejadora del discurso martiano:

Aparejadas
van por las lomas
las cogujadas
y las palomas (p. 124).

Sorprende, incluso por su disposición gráfica, la colocación de esta miniatura entre la muchedumbre de palabras de “Coney Island”. Entre las máquinas, la monstruosidad, la extravagancia desnaturalizada del mundo urbano, Martí cita –recuerda– los “tiernos versos” de García Gutiérrez. Claro: el escenario de la cita da a los versos una intensidad, algo enigmática, seguramente imprevista por el romántico español. El lugar de la cita *rarifica* los versos. El traslado conduce al siguiente cuestionamiento: ¿cómo podían existir esas tiernas palabras en la ciudad descrita por Martí?

En todo caso es notable la extrañeza de esos versos que abren una fisura en el patrón rítmico de la prosa altamente acumulativa de “Coney Island”. No debemos eludir, por extraña, esa discontinuidad:

los versos son un foco de intensidad, registro de lucha. Por ahora, notemos que son versos aparejados, firmemente enlazados. Tematizan la fiesta de la pareja –reforzada en la rima. Martí representa la familia –la estructura que la ciudad rompe– como un orden natural, innato al espacio abierto, orgánico, del campo[26]. Esos versitos –con su bestiario alto, las lomas (antípodas del mar y la ciudad), y sobre todo su aparejamiento de lo plural y disperso– proyectan un mundo externo a la ciudad capaz de suplir sus carencias. También podrían leerse en otro registro: como una representación, tematizada, del modelo de la representación que nutre al sujeto en "Coney Island". Representación, escenificada, del discurso en tanto productor, a un nivel ahora estrictamente formal, de *lo que falta* en la ciudad: la pareja, la estructura.

* * *

Aquellas gentes comen cantidad; nosotros clase

En "Coney Island", la voluntad binarista pugna por escindir el discurso en dos grandes zonas, totalizantes. Dos zonas y un pivote: la antítesis, nosotros/ellos, a raíz de la cual prolifera, dicotómicamente, la significación. Si la modernidad ha desatado una violencia que problematiza la relación sujeto/mundo, el binarismo busca reestabilizar tal relación. Se reconoce, desde la altura del discurso, la amenaza de la heterogeneidad, ligada al movimiento urbano; pero se busca *reificarla* en un "ellos" que condensa y objetiva la violencia, y la hace así manejable. "Ellos" somete la heterogeneidad a un ejercicio reificador. Reificada, la "variedad cegadora" se convierte en *objeto* representable. "Ellos" es ahí el pronombre de lo ausente del escenario del discurso. Y precisamente por ser una ausencia, por la distancia que tal objetivación le permite al sujeto, ese objeto, referente de "ellos", es sometido al control de la representación. Representar, en Martí, es controlar, subordinar la

materia desjerarquizada, aunque también habría que preguntarse si esa voluntad subordinante efectivamente logra dominar todos los impulsos que operan en la escritura martiana.

¿Y *nosotros*? ¿Cuál es el contenido de ese pronombre? Más que un contenido, fijo, el pronombre es capaz de asumir diferentes cargas semánticas. Sigamos, brevemente, la trayectoria de su operación:

– "su elevador [...] dos veces más alto que la torre de nuestra catedral" (p. 124).
– "[ellos] se cuidan poco de las censuras y los asombros de los que piensan como por esta tierra pensamos" (p. 125).
– "Otros pueblos –y nosotros entre ellos– vivimos devorados por un sublime demonio interior" (p. 126).
– "los hombres de nuestros pueblos hispanoamericanos que allá viven" (p. 126).
– "ese original amor de los norteamericanos, en que no entra casi ninguno de los elementos que constituyen el pudoroso, tierno y elevado amor de nuestras tierras" (p. 126).
– "Aquellas gentes comen cantidad; nosotros clase" (p. 127).

Claro está, que el pronombre sea relativamente flotante no quiere decir que sea semánticamente vacío. *Nosotros* significa ahí "pueblos hispanoamericanos". Con más precisión, significa una interpelación del destinatario, lector virtual de la crónica. El hablante (*yo*) incluye a ese otro (*ustedes*) en el campo de identidad que reclama representar: *nuestras tierras*. La interpelación busca reducir la distancia entre el sujeto y el destinatario. El destinatario, el interpelado, no es una función neutra en el polo pasivo del intercambio verbal. No se representa como un público, distante, heterogéneo, para el que se habla. Constituye, según la representación del sujeto que regula el nosotros, el territorio de identidad desde el que se habla. Territorio de identidad en que se basa la autoridad del sujeto, opuesto a *ellos*, "los norteamericanos".

Ahora bien: la fragilidad de la interpretación es evidente. Por ejemplo, cuando Martí dice "Nuestra Catedral", ¿a qué catedral se refiere: a cualquier catedral hispanoamericana, a la de La Habana o la de Bogotá, donde se encuentra su destinatario? *Nos-otros*, como *ellos*, es una unidad producida, condensada por la mirada generalizante del sujeto. Su función en la crónica es fundamental: opera como una *afiliación*, una nueva familia, aunque no ya fundada en la noción de continuidad biológica, sino como un territorio cultural y político. Edward Said señala la importancia de la afiliación en la modernidad precisamente como respuesta compensatoria, a la inestabilidad de la estructura familiar y de la *filiación* en tanto metáfora de la continuidad histórica:

> Con marcada insistencia, el mundo del modernismo está poblado por parejas sin hijos, huérfanos, abortos, hombres y mujeres incondicionalmente célibes, lo cual sugiere las dificultades de la filiación. Sin embargo, me parece que la otra cara de ese modelo no es menos significativa, es decir, el imperativo de producir maneras nuevas y diferentes de concebir las relaciones humanas. Pues, si la reproducción biológica resulta demasiado difícil y problemática, ¿disponen los hombres y las mujeres de otras vías que sustituyan aquellos nexos que conectaban a la misma familia a través de las generaciones? [...]. La única alternativa parecía ser la que ofrecían las instituciones, las asociaciones y las comunidades, cuya existencia social, en efecto, no estaba garantizada por la biología, sino por la afiliación[27].

Refiriéndose a la importancia de la afiliación como modo alternativo de organizar campos intelectuales (sobre todo tradicionales, como el literario) añade Said:

> [...] el orden afiliativo subrepticiamente duplica la estrecha estructura familiar que consolida las relaciones generacionales y jerárquicas. Por lo tanto, la afiliación se convierte literalmente en una forma de *representación* que nos permite considerar lo nuestro como bueno y por lo tanto merecedor de ser incluido e incorporado, y lo que no es nuestro (en un sentido fundamentalmente provinciano) es simplemente dejado fuera (pp. 21-22).

Hay que aclarar: Said se refiere, críticamente, al aparato metropolitano, universitario, que opera a base de un concepto de la Cultura, nada descriptivo, producido mediante la delimitación de un territorio alto, excluyente de las culturas *otras*, minoritarias, tercermundistas, subalternas. Por supuesto, esa no es la operación del *nosotros* martiano. *Nosotros*, en Martí, es el reverso de *ellos*, los EUA, portadores del poder económico. Lo excluido por ese campo de identidad es el poder metropolitano: de ahí que la función de la afiliación fuera política. En efecto, al menos en términos de la distribución internacional del poder, Martí habla desde la periferia, desde un *nosotros* oprimido por *ellos*. Sin embargo, su discurso también opera mediante un aparato exclusivo, binarista, cuya función afiliativa, ideológica, hay que seguir explorando.

La afiliación le permite al sujeto representarse, como exiliado, en el exterior del mundo referido. Esa distancia, incluso, garantiza la representación, la puesta en orden del fluir urbano. Y algo más: la distancia que reclama el sujeto genera una oposición mayor entre el espíritu, ligado al campo de identidad del *nosotros* que autoriza al sujeto, y la lógica mercantil de la ciudad:

> Otros pueblos –y nosotros entre ellos– vivimos devorados por un sublime demonio interior, que nos empuja a la persecución infatigable de un ideal de amor o gloria; y cuando asimos, con el placer con que se ase un águila, el grado del ideal que perseguimos, nuevo afán nos inquieta, nueva ambición nos espolea, nueva aspiración nos lanza a nuevo vehemente anhelo, y sale del águila presa una rebelde mariposa libre, como desafiándonos a seguirla encade-

nándonos a su revuelto vuelo. No así aquellos espíritus tranquilos, turbados sólo por el ansia de la presión de una fortuna (p. 126).

Nosotros, entonces, no sólo significa "pueblos hispanoamericanos", sino que conforma una afiliación que proyecta un modo de ser *autónomo* del fluir de la ciudad. En Martí, ese exterior de la ciudad, ese lugar autónomo, ligado al arte y a la cultura, se representa a su vez en términos de una experiencia interior, que en múltiples textos encuentra emblema en la figura de la *casa*:

> La cultura quiere cierto reposo y limpieza, así como la vida doméstica; y no que cuando el orador levanta en la asamblea su voz cargada de razón, o el actor da cuerpo en las tablas a un tipo inmortal, [...] o el padre cansado del trabajo cuenta historias de héroes al hijo que carga en sus rodillas –les ahogue la voz el bufido de la máquina que pasa, o les perturbe el pensamiento el ruido sordo e insufrible que jamás cesa en la vía, o se les entre cargada de chispas por la ventana una bocanada de humo.
> [...]
> Lo más apreciable de la ciudad se va alejando de los centros ruidosos, tanto porque el ruido, que tiene como cierta presencia y es como si se viera lo que lo produce –espanta a las almas artísticas [...]
> Pierde la vida íntima mucho de su pudor, y la de la ciudad mucho del recogimiento relativo que le conviene, con esa intrusión constante del ruido brutal en todos los actos y pensamientos (*OC*, XI, 448).

La afiliación se representa mediante el emblema de la casa centrada en la figura del padre. A su vez la casa es recinto de la "cultura" en tanto defensa de la "vida íntima", de la voz de la tradición, de experiencias residuales, cuyo común denominador es el haber sido desplazadas por la racionalidad capitalista. El *tren*, tradicionalmente emblema de la modernización deseada por los patricios, más que una lógica de sentido, organizadora del "caos" de una bárbara

naturaleza, produce ahí un "ruido brutal" que "[ahoga] la voz". La racionalidad urbana soñada por los patricios en la práctica deviene irracionalidad, en cuyo reverso el nuevo literato erige su voz acusatoria. La cultura –ligada sobre todo a la experiencia estética– busca, para legitimarse, su autonomía de la racionalidad que rige el mundo urbano.

Por cierto, en Martí ese interior, es decir, ese lugar de espaldas a la ciudad (aunque acosado por la misma) no es la zona sagrada del coleccionista que mediante el lujo, como vio lúcidamente Benjamin, sustrae los objetos de la vida práctica, mundo de la utilidad y el mercado, del *afuera* donde incluso el burgués ya era dominado por la crisis de la experiencia y la despersonalización[28]. Aunque en Martí la casa es una representación de la "cultura" y de la experiencia estética, a diferencia del "hombre privado" de Benjamin, su interior se proyecta como depósito de restos de una tradición comunitaria, transmisible en la epopeya que el padre le cuenta al hijo. En Martí, la afiliación, la "cultura", insiste en representarse como filiación, en contraste al individualismo feroz y a la incapacidad o voluntad negadora de la filiación que nutre tantos de los interiores de la literatura latinoamericana finisecular.

En la ciudad, el sujeto martiano arma la casa del discurso. Al menos así implícitamente se autorrepresenta: produciendo parejas, afiliaciones, y viviendo, desde su lugar distante y privilegiado, la totalidad que la ciudad desarma. Desde esa casa que lo protege del ruido, del sinsentido urbano, habla el que falta afuera: voz de la autoridad moral capaz aún de asombrarse y censurar lo que los otros aceptan como segunda naturaleza ("ellos" son los que "se cuidan poco de las censuras y los asombros de los que piensan como por estas tierras pensamos" [p. 125]). La virtual legitimidad de esa voz en la ciudad, sobre la ciudad, bien podía basarse en su reclamo de distancia, en su voluntad de autonomía. Así el sujeto se autoriza, socialmente, como compensador de males de la modernidad.

Desde el interior se enuncia el oráculo martiano: voz del padre. *Voz*, insistimos, porque en la continuidad de la tradición, el que

"cansado del trabajo cuenta historias de héroes al hijo que carga en sus rodillas", no podía valerse de la escritura. La escritura desquicia, como el tren. La escritura es atributo del otro, mundo de *afuera*; en Coney Island, por ejemplo, proliferan "periódicos, programas, anuncios, cartas" (p. 128). De ahí la importancia de la entonación en la prosa martiana, particularmente en su periodismo: la inflexión oral de la escritura simula así la presencia de la oración, como luego ocurrirá más sistemáticamente en la crítica cultural, en las sentencias del "viejo y venerable maestro" (no ya del padre) que conforman el *Ariel*[29].

Notas

1 Martí, "Hierro", *Versos libres*, (*OC*, XVI, 141).

2 Martí, *Cartas a Manuel Mercado* (México: UNAM, 1946), pp. 93 y 105, respectivamente.

3 Recordemos también la carta que B. Mitre y Vedia le escribe a Martí tras censurarle su primera correspondencia a *La Nación* en 1882: "Habla a Ud. un joven que tiene probablemente mucho más que aprender de Ud. que Ud. de él, pero tratándose de una mercancía –y perdone Ud. la brutalidad de la palabra– que va a buscar favorable colocación en el mercado que sirve de base a sus operaciones, trata como es su deber y su derecho, de ponerse de acuerdo con sus agentes corresponsales en el exterior acerca de los medios más convenientes para dar a aquélla todo el valor de que es susceptible." Carta de Bartolomé Mitre y Vedia a Martí, 26-IX-1882, reproducida en *Papeles de Martí III*, edición de E. Quesada y Miranda (La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1935), p. 85.

4 Darío, "La insurrección en Cuba", *Escritos dispersos de Rubén Darío*, edición de L. Barcia, (La Plata: Universidad de La Plata, 1977), II, p. 14.

5 W. Benjamin: "Desde finales del siglo pasado se ha hecho una serie de tentativas para apoderarse de la experiencia 'verdadera' en contraposición a una experiencia que se sedimenta en la existencia normatizada, desnaturalizada de las masas civilizadas." "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *Poesía y capitalismo*, traducción de J. Aguirre (Madrid: Taurus, 1980), p. 124.

6 "Coney Island" se publicó en *La Pluma*, revista de Bogotá, el 3 de diciembre de 1881. Aparece en *OC*, IX, 121-128. Entre paréntesis indicaremos arriba las páginas de donde provengan las citas. Conviene recordar que Coney Island fue uno de los primeros parques de entretenimiento comercializado y administrado. De ahí que podamos leer la crónica martiana como una reflexión sobre el surgimiento de la cultura de masas desde la perspectiva "alta" de un emergente sujeto literario.

7 “El tiempo en la crónica norteamericana de Martí” en García Marruz *et ál*., *En torno a José Martí* (Burdeos: Editions Biére, 1974), p. 386.
8 En ese sentido, la ciudad es un modelo reducido de la unidad mayor de los Estados Unidos. Para Martí –que escribe en plena época de expansión territorial hacia el Oeste– esa lógica del *agregado*, permanentemente en movimiento, es la ley de la sociedad norteamericana. Véase su notable crónica “Cómo se crea un pueblo nuevo en los Estados Unidos” (*OC*, XII, 201-202). Sobre el ferrocarril como el dispositivo de esa lógica, véase “Ferrocarriles elevados” (*OC*, XI, 441-449).
9 Sobre la metáfora del árbol como modelo del mundo y del *libro* clásico, cfr. G. Deleuze y F. Guattari, *Rizoma*, traducción de C. Casillas y V. Navarro (México: Premiá, 1978).
10 Sarmiento, *Recuerdos de provincia* (Buenos Aires: Editorial Sopena, 1966), pp. 116-117.
11 Eugenio Cambaceres, *Sin rumbo* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968), p. 30.
12 Machado de Asís, *Memorias póstumas de Brás Cubas* (Río de Janeiro: Ediçoes de Ouro, s. f.), p. 224. Sobre las contradicciones de la privatización de la perspectiva en Machado, véase nuestro trabajo, “Anticonfesiones: deseo y autoridad en Machado de Asís”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXIII (1986), pp. 79-91.
13 Martí, “Canto de otoño”, *Versos libres*, (XVI, *OC*, 148).
14 A. Rama comenta: “la relación padre-hijo [...] adquiere en él rasgos de meditación obsesiva. No hay, en la literatura de nuestra lengua, un caso semejante de reverencial respeto por el padre, aliado a tal estremecido amor por el hijo”, “La dialéctica de la modernidad en José Martí”, en M. P. González *et. ál*., *Estudios martianos* (Río Piedras: Editorial Universitaria, 1973), p. 150.
15 En *La restauración nacionalista* (1909), Ricardo Rojas comenta la “crisis” familiar y propone la educación literaria como estructura alternativa, compensatoria: “En cuanto a la familia, nada puede esperarse de ella. Hasta hoy no ha hecho sino restarle fuerzas

cívicas e intelectuales a la escuela, con la indiferencia del hogar criollo o la hostilidad del hogar extranjero” (Buenos Aires: Librería La facultad, 1922), p. 238.
16 Significativamente, en “¡Bien vengas, mar!”, de *Flores del destierro*, la imagen del hijo contrarresta la interferencia del mar, lo que nos recuerda la concomitancia en Martí entre la figuración familiar y la estructura del sentido social, opuesta al “caos” del mar: “¡Bien vengas, mar! De pie sobre la roca/Te espero altivo: Si mi barca toca/ Tu ola voraz, ni tiemblo, ni me aflijo: / Alas tengo y huiré –¡las de mi hijo!” (*OC*, XVI, 163). Véase también “¡Oh nave!” y “A bordo” en *Flores*.
17 Adorno y Horkheimer, “The Concept of Enlightenment”, en *Dialectic of Enlightenment* (1974), traducción de J. Cumming, (Nueva York: The Seabury Press, 1982), p. 16.
18 Particularmente véase “Amor de ciudad grande” de *Versos libres*: “Se ama de pie, en las calles, entre el polvo,/ de los salones y las plazas; muere la flor el día que nace.” Sobre este texto, véase la interesante lectura de R. González Echeverría, “Martí y su ‘Amor de ciudad grande’: notas hacia una poética de *Versos libres*”, *Zona franca*, III Época; núm. 6, abril 1978.
19 Véase la lectura que hace Rama de estos versos en “Indagación de la ideología en la poesía (los dípticos seriados de los *Versos sencillos*)”, *Rev. Iberoamericana*, XLVI, 112-113, pp. 366-369. Para Rama, sin embargo, el impulso racionalizador es el núcleo generador de la escritura martiana. Intentamos ver cómo esa voluntad racionalizadora es el *objeto* sobre el que opera Martí, y no su campo de significación.
20 No cabe duda del vínculo ciudad/deseo en Martí, según confirmamos nuevamente en los siguientes apuntes sobre un sueño: “*Elementos de un sueño*: –Recuerdo sexual, excesivo. Una lámina del edificio más alto de New York. Al volver de noche a la casa, un tubo de estaño, largo y de muchas vueltas. –En el sueño, la casa era la mujer, y el tubo, enorme, creciente, rabelesiano, flexible, a medio erguir– había cambiado de forma.” (*Cuaderno* 18, *OC*, XXI, 408).

Vemos ahí como la ciudad y sus signos penetran la zona más profunda del interior.

21 La analogía mujer-masa era un lugar común entre los primeros intelectuales que confrontaron la muchedumbre. El argentino J. M. Ramos Mejía, influenciado por la "sicología" de la multitud que prolifera en Francia sobre todo después de la Comuna del 70, señala de modo gráfico: constituyen los principales núcleos de la multitud: los sensitivos, los neuróticos, los individuos cuyos nervios sólo necesitan que la sensación les roce apenas la superficie, para vibrar [...]. Por eso [las muchedumbres] son impresionables y veleidosas como las mujeres apasionadas, puro *inconsciente*; fogosas, pero llenas de luz fugaz; amantes ante todo de la sensación violenta, del color vivo, de la música ruidosa, del hombre bello y de las grandes estaturas; porque la multitud es sensual, arrebatada y llena de lujuria para el placer de los sentidos. No raciocina, siente." *Las multitudes argentinas: Estudio de psicología colectiva* (Buenos Aires: J. Lajouane & Cía., 1912, segunda ed.), pp. 7-8. Sobre Le bon, Tarde y otros "sicólogos" de la multitud en Francia, cfr. Susana Burrows, *Distorting Mirrors. Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France* (New Haven: Yale University Press, 1981).

22 En su ensayo, "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es lo posmoderno?", J. F. Lyotard señala: "Llamaré moderno al arte que consagra su 'pequeña técnica', como decía Diderot, a presentar qué hay de impresentable", *La posmodernidad* (Barcelona: Gedisa, 1987), p. 21. La inestabilidad de los códigos y de la representación como rasgo de la modernidad es también una de las tesis claves de G. Deleuze y F. Guattari, *El Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona: Barral, 1974), particularmente pp. 229-270. Claro: Martí no asume "lo impresentable" (Lyotard) –que identifica con la ciudad– como proyecto. Aunque lucha contra la desterritorialización y propone la *forma* como respuesta a la misma, su propia escritura está atravesada por la fragmentación, también ligada al periódico, espacio discursivo fragmentario y segmentado.

23 Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, *Obras completas*, IV, (Madrid: Alianza Editorial, 1983). p. 144.

24 Usamos el concepto de *tradicional* (en oposición a intelectual orgánico) siguiendo a Gramsci. Como ya hemos dicho, para Gramsci el intelectual tradicional (el sacerdote en el capitalismo sería un buen ejemplo) reconoce una historia *orgánica* en un sistema social anterior, desplazado. A. Gramsci, "La transformación de los intelectuales", en *Cultura y literatura*, traducción y edición de J. Solé-Tura (Barcelona: Ediciones Península, 1977).

25 "El cisne" de Baudelaire (significativamente dedicado a Hugo, poeta civil por excelencia) es una figuración ya clásica del exilio del arte en el capitalismo avanzado: "Y pienso en mi gran cisne, con sus gestos dementes,/ como los exiliados, ridículo y sublime,/ roído de un deseo sin tregua [...]/ Y pienso en marineros en olvidadas tierras,/ vencidos, perdedores. Y en tantos, tantos otros!", *Las flores del mal*, A. Martínez (Madrid: Alianza Editorial, 1977), pp. 116-117. Por otro lado, Martí se aleja del heroísmo de la marginalidad que asume Baudelaire como bandera. En Martí, la poesía proyecta el ideal de reincorporación del espacio público: su "familia" latinoamericana cristaliza el intento afiliativo.

26 En la crónica "Una novela en el Central Park", Martí escribe: "Parecía que se veía trabajar al propio pensamiento cuando se les veía (a las oropéndolas) hacer su nido [...]. Ya era de noche, y a la mañana siguiente se vio la maravilla. ¿Qué habían hecho las oropéndolas? ¿Llevado el nido a otra rama? ¿Comenzando un nido nuevo? ¿Suspendido el amor hasta tenerle fabricada la casa?" (*OC*, X, 73-74). Y en otra crónica de ese mismo mes señala: "El hogar [en la ciudad] es un cuarto de hotel, cuyas paredes no son cual aquellas de nuestras casas, a las que se ama y conversa, como a seres vivos, y de quienes no se aparta el alma sin desgarramiento, tal como el árbol de la tierra en que tiene sus raíces [...]" (*OC*, X, 63).

27 E. W. Said, *The World, the Text and the Critic* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1983), p. 17.

28 Benjamin, "El París del segundo imperio en Baudelaire" (pp. 63-64), y "París, capital del siglo XIX" (p. 182) en *Poesía y capitalismo*, *op. cit*.

29 Sobre la "voz" en el *Ariel,* véase C. Real de Azúa, "Prólogo" a la edición de la Biblioteca Ayacucho, pp. ix-xxxi; véase también la valiosa lectura de la retórica magisterial en R. González Echeverría, "The Case of the Speaking Statue: *Ariel* and the Magisteril Rethoric of the Latin American Essay", en The Voice of the Masters: *Writing and Authotity in Modern Latin American Literature* (Austin: University of Texas Press, 1985), pp. 8-32.

VIII. Masa, cultura, latinoamericanismo

La relación entre los intelectuales y el mundo de la producción no es inmediata, como ocurre con los grupos sociales fundamentales sino que pasa por la "mediación", en grado diverso, de todo el tejido social, del mismo complejo superestructural de que los intelectuales son, precisamente, los " funcionarios".
Gramsci[1]

"Coney Island" es un texto menor, de limitada circulación e influencia en su época y hoy prácticamente olvidado. Esa pequeña crónica, sin embargo, registra y participa en algunos de los debates fundamentales del campo literario finisecular, lo que nos recuerda que la confluencia y pugna de discursos que conforman un campo son irreductibles a los espacios perimidos, aunque canónicos, de los "grandes textos".

Ya a comienzos de los años ochenta, "Coney Island" comprueba la operación de un concepto de "cultura" como defensa

de los valores espirituales ante el mercado, y dispositivo clave de especificación del territorio del escritor en la sociedad cambiante. Incluso en la superficie de su entonación, en el tipo de autoridad que reclama el sujeto y en su distribución (antitética) del sentido, "Coney Island" proyecta la emergencia de lo que Rodó llamará luego "nuestra moderna literatura de ideas"[2], ligada al ensayismo arielista del novecientos. Ya en "Coney Island" y en otras *Escenas norteamericanas* el escritor figura como "pensador" en medio de la materialidad de la masa. Figura como *crítico cultural*[3], defensor, y en muchos sentidos, generador del mundo superior de la *alta cultura*:

> En balde procura el antiguo espíritu puritánico, acorralado con esta constante invasión, sujetar las riendas que se le van cayendo de las manos. En balde pretenden los hombres previsores dirigir por la cultura y por el sentido religioso esta masa pujante que busca sin freno la satisfacción rápida y amplia de sus apetitos (*OC,* XI, 84).

Masa/cultura: desde lo alto, el crítico cultural mira con extrañeza la bajeza material de la masa: "la muchedumbre que de apetitos sabe más que de ideas" (*OC,* X, 43).

Para Ortega y Gasset –epítome en este siglo de esa especialidad moderna que es la crítica de la cultura de masas–, la extrañeza es "el gesto gremial" y el "lujo específico del intelectual". Al menos lo fue para cierto tipo de intelectuales tradicionales en pugna por especificar un lugar en el interior de la redistribución de la autoridad social que implicó la nueva división del trabajo, sobre todo tras la emergencia, ya hacia fines de siglo, de una *industria cultural*, orgánica al mercado.

En efecto, la ciudad produce su "arte". En Coney Island, insiste Martí, hay "museos de a 50 céntimos, en que se exhiben monstruos humanos, peces extravagantes, mujeres barbudas, enanos melancólicos, y elefantes raquíticos, de los que dice pomposamente el anuncio que son los elefantes más grandes de la Tierra"

(p.124). Hay "óperas cantadas sobre mesas de café" (p.125), y "negros *minstrels* que no deben ser, ¡ay! como los *minstrels* de Escocia" (p.125). Para Martí esa incorporación del arte al mercado implicaba una degradación:

> un grupo admira absorto a un artista que recorta en papel negro que estampa luego en cartulina blanca, la silueta del que quiere retratarse de esta manera singular; otro grupo celebra la habilidad de una dama que en un tendunchín que no medirá más de tres cuartos de vara, elabora curiosas flores con pieles de pescado; con grandes risas aplauden otros la habilidad del que ha conseguido dar un pelotazo en la nariz a un desventurado hombre de color que, a cambio de un jornal miserable, se está día y noche con la cabeza asomada por un agujero hecho en lienzo esquivando con movimientos ridículos y extravagantes muecas los golpes de los tiradores; otros barbudos y venerados, se sientan gravemente en un tigre de madera, en un hipogrifo, en una efigie, en el lomo de un constrictor, colocados en círculos, a guisa de caballos, que giran unos cuantos minutos alrededor del mástil central, en cuyo torno tocan descompuestas sonatas unos cuantos sedicientes músicos (p.127).

El arte incorporado al mercado aparece ahí cruzado por las mismas leyes de lo descomunal que orienta la nueva cultura urbana. La figura del negro abusado, que paradójicamente vive de la agresión de la muchedumbre, no es gratuita: para Martí el mercado somete al artista a una intensa degradación, paralela también a la transformación de los signos de la tradición, del Libro de la Cultura –hipogrifos, efigies y *constrictors*–, en extrañas máquinas de entretenimiento. La incorporación descompone las sonatas. Hace del artista una figura social *sediciente*.

"Coney Island" es seguramente una de las primeras críticas latinoamericanas a la industria cultural. Su capacidad previsora se desprende, en parte, de la experiencia martiana en Nueva York,

donde el debate en torno a la creciente cultura de masas ya era decisivo en el campo intelectual. Como señala J. F. Kasson, en su notable historia de Coney Island:

> Los parques de diversiones surgieron como laboratorios de la nueva cultura de masas, facilitando lugares y atracciones que inmediatamente afectaron el comportamiento social. Sus creadores y administradores promovieron una nueva institución cultural que desafió las nociones prevalecientes de la conducta pública y el orden social, el concepto del entretenimiento sano, del arte democrático –de todas las instituciones y los valores de la cultura de carácter elitista y aristocrático. Por lo tanto, los centros de diversión como Coney Island elucidan la transición cultural y la lucha por la autoridad moral, social y estética que se dio en los Estados Unidos en el fin de siglo[4].

Para Kasson, el debate sobre Coney Island comprueba una redistribución de la autoridad cultural que resultó particularmente amenazadora para los intelectuales tradicionales que presentían su eventual desplazamiento o al menos la necesidad de relegitimar sus funciones sociales:

> [Coney Island] surgió como la "capital" de la nueva cultura de masas y especialmente provocó el interés de los artistas, escritores y críticos [...] El parque les causó profundos temores y dudas sobre el carácter de la muchedumbre, el impacto ulterior de ese tipo de entretenimiento y sobre el futuro de la cultura norteamericana en una era urbana e industrial (p. 87).
> [...] En efecto, Coney Island contribuyó a suplantar la cultura de élite con una nueva cultura de masas (p. 106).

En América Latina, esa redistribución de las tareas intelectuales es más lenta, aunque el debate de muchos intelectuales contra el nuevo periodismo, a partir del último cuarto de siglo,

registra ya la tensión entre una producción intelectual orgánica al mercado y otra que reclama autonomía y distancia del mismo. Se trata, en efecto, de la escisión (todavía hoy vigente) entre el emergente concepto de literatura y uno de sus gemelos infernales: la producción intelectual "baja" de la industria cultural. Esa producción intelectual *otra* constituye uno de los límites del sujeto literario moderno; sujeto producido a partir de una operación excluyente que posibilita, por el reverso de lo excluido, la formulación de un territorio propio de identidad. El intelectual "alto", nostálgico de "un mundo espiritual superior" ("Coney Island", p. 125) representa la cultura de masas como una fuente de la crisis del espíritu, de la "cultura", en la modernidad. Las crisis, es sabido, se institucionalizan. Tendremos aquí que preguntarnos si el campo-otro de la cultura de masas fue simplemente un generador de la "crisis" de los "verdaderos" valores espirituales, o si en cambio constituye –como límite y chivo expiatorio– una de las condiciones de posibilidad del *discurso de la crisis* que legitima y estimula la proliferación de la "alta cultura" en el fin de siglo.

Hay que aclarar: no descartamos como falsa la crítica martiana a la reificación de la vida diaria en la sociedad capitalista; impacta la actualidad de esa crítica, la intensidad de su lenguaje, que por cierto anticipa algunos rasgos del Lorca de *Poeta en Nueva York*. Sin embargo, no podemos asumir la *ideologización* de los términos (cultura/falsa cultura) que presupone la organización antitética, demasiado esquemática, de esa crítica a la reificación. En cambio, asumimos esa crítica cultural como objeto de nuestro análisis, como estrategia de legitimación del sujeto literario en Martí y el fin de siglo.

Para Ortega y Gasset, la ciudad es un espacio lleno: "Lo que antes no solía ser un problema, empieza a serlo casi de continuo: encontrar sitio"[5]. ¿Dónde cabía el escritor? La "cultura" bien podía ser su territorio social específico, autorizando su palabra como crítica del desplazamiento del espíritu en la ciudad de las masas. Es cierto que Martí, profundamente marcado por la experiencia

desublimadora del periodismo y del trabajo asalariado, elabora una crítica de ese concepto *aurático* de cultura. Pero es necesario reconocer que tal concepto de cultura no sólo opera en él, sino que encuentra una de sus primeras formulaciones latinoamericanas en las *Escenas*. En efecto, en su rol de crítico cultural, Martí, en “Coney Island” contribuye a formular una de las grandes narrativas de legitimación que orienta, por lo menos, a una zona amplia del campo literario hasta los Centenarios, ligada también a cierto latinoamericanismo culturalista que prolifera, en parte, a raíz del 98, como respuesta al impulso expansivo del imperialismo norteamericano.

1) *Cultura* y experiencia de lo bello. ¿Qué significa “cultura”? ¿Cuándo se produce su campo semántico por exclusión de “masa”? El *Diccionario de autoridades*, hacia mediados del siglo XVIII, registra dos acepciones principales de “cultura”. El primer uso, cercano a su raíz latina, significa cultivo de la tierra. La segunda acepción, metafórica, significa cultivo de las facultades mentales. El ejemplo que cita el *Diccionario* es significativo para nosotros: “*Reprehenfible cofa fería en el hombre, fer inferior en la docilidad y cultúra, à los brutos, haciendole fuperior à ellos el império de la razón*.” Ya ahí “cultura” está ligada, por analogía, al cultivo de la mente, en oposición a la irracionalidad animal, aunque su campo no distingue entre diferentes facultades intelectuales. Todavía el *Gran diccionario de la lengua castellana* (1902) mantiene ambos significados. Sobre la segunda acepción, señala: “Resultado o efecto de cultivar los conocimientos humanos y de afinarse por medio del ejercicio las facultades intelectuales del hombre.” Por otro lado, el *Diccionario enciclopédico de la lengua castellana* (1915) registra la acepción antropológica de “cultura”, como el “estado de adelanto o progreso intelectual o material de un pueblo o nación”.

Aun en el *Ariel* la ambigüedad del término es notable: puede significar aprendizaje de un saber, en el sentido de cultura

“unilateral” de las profesiones, y también se usa en su sentido antropológico, como cultura latina o norteamericana. Pero el campo de la palabra, si bien extenso en Rodó, comienza a relacionarse con un tipo específico de facultades intelectuales, “espirituales”, “desinteresadas”, y frecuentemente en oposición a la vida práctica: “el móvil alto y desinteresado en la acción, la espiritualidad de la cultura” (*Ariel*, p. 3). “Cultura” ahí es el territorio de Ariel, opuesto a Calibán –“símbolo de sensualidad y de torpeza”. “Cultura”, “alta cultura” (*Ariel*, pp. 26, 42, 48, etc.), en Rodó ya claramente se opone a la “barbarie irruptora” (p. 26) de la masa urbana. Evidentemente este uso del concepto, nada descriptivo, implica una valoración de connotación clasista.

Por otro lado, en Rodó –y anteriormente en Martí– esta acepción de “cultura” presupone una diferenciación entre distintos tipos de facultades intelectuales; implica cierta reducción del campo de lo cultural al territorio de la actividad intelectual *desinteresada*, relacionada con la experiencia de lo bello y la facultad específicamente estética[6]. “Cultura”, en ese uso que comienza a operar a fines de siglo, es corolario del arte en su oposición matriz a la “concepción utilitaria”. Rodó:

> A la concepción de la vida racional que se funda en el libre desenvolvimiento de nuestra naturaleza e incluye, por lo tanto, entre sus fines esenciales, el que se satisface con la contemplación sentida de lo hermoso, se opone –como norma de conducta humana– la concepción *utilitaria*, por lo cual nuestra actividad, toda entera, se orienta en relación a la inmediata finalidad del interés (*Ariel*, p. 22).

Claro está: la cultura ahí no se opone a racionalidad. Por el contrario, el sentimiento de lo bello forma parte de “los elementos superiores de la existencia racional” (*Ariel*, p. 16). La cultura es antítesis del utilitarismo de la vida económica, y su tiempo en la sociedad corresponde, según Rodó, al “ocio creador”: “la *vida*

interior [...], la vida de que son parte la meditación desinteresada, la contemplación ideal, el *ocio* antiguo [...] (*Ariel*, p. 16); tiempo de una existencia "verdaderamente racional" (p. 15): el énfasis registra la voluntad de vaciar el concepto de lo racional de su identificación (iluminista) con la racionalización burguesa, utilitaria, en época de positivismo aún sólido. La "verdadera" racionalidad se hallaba en el reverso de la racionalidad utilitaria, en el territorio de la experiencia estética, en la cultura. La poesía, previsiblemente, se convierte en el paradigma de la "cultura", como ya vemos en "El poeta Walt Whitman" (1887) de Martí:

> ¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes de tan corta vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba almas, que da o quita a los hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta les proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el deseo y la fuerza de la vida. [...] Los mejores, los que unge la Naturaleza con el sacro deseo de lo futuro, perderán, en un aniquilamiento doloroso y sordo, todo estímulo para sobrellevar las fealdades humanas, y la masa, lo vulgar, la gente de apetitos, los comunes procrearán hijos vacíos, elevarán a facultades esenciales las que deben servirles de meros instrumentos y aturdirán con el bullicio de una prosperidad siempre incompleta la aflicción irremediable del alma, que sólo se complace en lo bello y grandioso (*OC*, XIII, 135).

En este texto fundamental es importante notar la difenciación entre el territorio de lo bello y la industria, oposición que presupone la noción moderna de autonomía, y que hubiese sido impensable entre los patricios, marcados por una noción iluminista, utilitaria, de la "literatura". Ahí también comprobamos la oposición vida práctica/contemplación ("¿A dónde irá un pueblo de hombres que hayan perdido el hábito de *pensar* con fe en la

significación y alcance de sus *actos?"*, énfasis nuestro), aunque no de modo enfático, como en Rodó. Y nuevamente reaparece la "masa" como exterior de "lo bello", como materialidad carente y desplazante de lo cultural.

Se trata, en efecto, de un concepto aurático de la cultura, ligado a la "experiencia verdadera" del arte que se va redefiniendo en oposición a la experiencia masificada de la cotidianidad capitalista. En su arqueología del concepto de "cultura" en Gran Bretaña, R. Williams señala la relación histórica entre su emergencia y la modernización:

> La palabra [cultura] que había indicado un proceso de aprendizaje en una sociedad más segura, se transformó en el siglo XIX en el eje de una respuesta profundamente significativa a una sociedad que atravesaba por cambios radicales y angustiosos. Me parece que la idea de la cultura se estudia mejor como una respuesta de ese tipo: la respuesta de ciertos individuos, afiliados a ciertos valores, que confrontaron el cambio y sus consecuencias. En efecto, la idea de la cultura forma parte de una respuesta más amplia y compleja de los individuos del siglo XIX a la Revolución Industrial y sus consecuencias[7].

Por otro lado, habría que preguntarse desde qué lugar en la sociedad, desde qué territorio en la división del trabajo que instaura la modernización, se enuncia el concepto de cultura.

Cuando Martí, Rodó, y tantos literatos de su época postulan los riesgos de la modernización y la superioridad de la esfera estética (como respuesta a tales riesgos), lo hacen en función de productores de la misma esfera cultural que ellos defienden y definen. Es decir, su discurso está comprometido con la legitimación de la esfera cultural en el interior de la modernización que ellos pretenden "ver" o representar. En su reclamo de distancia (el "ver de lejos" de Martí), estos intelectuales proyectan la representación objetiva y desinteresada de la sociedad. Pero su representación

–su versión, más bien– es en sí un hecho social, sujeto también al impacto de la modernización, y participante en las pugnas que forman el mundo social "representado". La representación –nunca neutra o inocente– está mediada por los intereses, por el lugar que intelectuales como Martí o Rodó ocupan en la competencia entre discursos que la modernización instaura.

¿Significa esto que la "crisis" de los valores espirituales fue simplemente un objeto *creado* por la representación parcial, interesada, que ciertos intelectuales tradicionales generan sobre (en) la modernización? En *La ciudad letrada*, A. Rama comenta sobre los efectos de la modernización en las ciudades latinoamericanas del último cuarto de siglo:

> el problema era más amplio y circunscribía a todos: la movilidad de la *ciudad real*, su tráfago de desconocidos, sus sucesivas construcciones y demoliciones, su ritmo acelerado, las mutaciones que introducían las nuevas costumbres, todo contribuyó a la inestabilidad, a la pérdida de pasado, a la conquista de futuro. La ciudad empezó a vivir para un imprevisible futuro y dejó de vivir para el ayer nostálgico e identificador. Difícil situación para los ciudadanos. Su experiencia cotidiana fue la del extrañamiento[8].

Sin duda, la modernización finisecular significó una intensa transformación de la vida diaria. La experiencia del extrañamiento no fue meramente una ficción maquinada por intelectuales afectados y frecuentemente desplazados por la modernización, que entre otras cosas les retiraba a los letrados la encomienda clave de administrar el proyecto de la racionalización, la puesta en orden de la "bárbara naturaleza" americana.

Sin embargo, habría que precisar la distancia entre las transformaciones (sin duda experimentadas, a veces sufridas) y su representación en términos de una *crisis*. Si bien las transformaciones constituyen un hecho empírico, lo que leemos en los apasionados comentarios de intelectuales finiseculares sobre esos cambios no es

un "reflejo" pasivo de una realidad externa al discurso y al campo literario. El comentario mismo, la propia representación, es una actividad inscrita *en* la sociedad que luego podrá aparecer como objeto representado. La crisis es inseparable del comentario[9], de la representación, y de los proyectos del grupo social –en este caso intelectual, literario– que autorizan a ese sujeto.

En el campo literario finisecular (y seguramente en otras zonas del campo intelectual, en particular la emergente sociología), las transformaciones efectuadas por la modernización se convirtieron en el objeto de un *discurso* de la crisis. Hablar de la muerte de la cultura, hablar de la crisis de los valores espirituales, hablar de la marginalidad y vulnerabilidad de lo estético en oposición absoluta a la masa y al mercado, toda esa "crisis" paradójicamente posibilitó la expansión del territorio "cultural" que reclamaba autonomía de la vida "alienada" del mercado y de la masa. La "crisis" fue –acaso sigue siendo– una condición de posibilidad de la emergencia de la "cultura", que incluso *ganaba* especificidad social con respecto a otras zonas y discursos de la modernidad. La "crisis" se convirtió en una notable narrativa de legitimación, de apelación carismática, mediante la cual intelectuales desplazados de sus funciones tradicionales (como administradores del sueño racionalizador, modernizador) reclamaban autoridad precisamente argumentando que eran voces autónomas del mercado y por eso capaces de criticar la modernización.

La crítica de la modernización posibilitó la modernización de la crítica, la especificación de las funciones sociales del escritor en el interior de la nueva división del trabajo que la modernización establecía. De ahí la importancia del reclamo de autonomía, el distanciamiento en que los escritores insisten al representar la modernización.

Ver de lejos: la autonomía, que proyectaba el carácter "puro", incontaminado (por el mercado) del campo literario, fue uno de los fundamentos de su virtual autoridad social. Ellos podían

hablar de la crisis de los "verdaderos" valores, porque –según se autorrepresentaban– no estaban sujetos al fluir desestabilizador de la ciudad y el mercado. Podían hablar, tenían autoridad, porque estaban *arriba* y *afuera*. La "marginalidad", ligada al tópico del martirio y el exilio del arte en la sociedad capitalista, permitió la especificación del lugar del escritor *dentro* de la sociedad, e incluso la ampliación relativa de las funciones públicas del escritor, del *literato*, sobre todo a raíz del impacto que los ensayistas del 900 llegan a ejercer sobre la educación, y también a raíz de la identificación, ya comprobable en Martí, de "lo cultural" con el SER latinoamericano, opuesto al poder económico de "ellos".

Ahora bien, ¿significa la voluntad de autonomía, promovedora de la especificación del territorio cultural, una oposición asocial por parte de los escritores? La noción de autonomía de lo cultural con respecto a las exigencias del mercado no puede reducirse de ningún modo a la ideología del "arte por el arte", que en América Latina tuvo muy escasos seguidores. Martí es enfático al proponer la función social de la belleza:

> Crean otros que la belleza no es más que el florecimiento pasajero de una hora, o la elaborada exhibición de la riqueza, o un simple *intermezzo* en los asuntos serios de la vida. Conformar la vida a la belleza es el único asunto serio de la vida. Allí donde la vida disiente de la belleza [...] allí empieza la desgracia y la real infelicidad y la degradación y mengua de nuestra verdadera existencia[10].

El propio Rodó se distancia del "arte por el arte" e insiste en la "función realísima" (*Ariel*, p. 21) del arte en la modernidad:

> Si os proponéis vulgarizar el respeto por lo hermoso, empezad por hacer comprender la posibilidad de un armónico concierto de todas las legítimas actividades humanas, y ésa será más fácil tarea

> que la de convertir directamente el amor de la *hermosura, por ella misma,* en atributo de la multitud (*Ariel*, p. 22; énfasis nuestro).

La cultura, si bien se opone al utilitarismo dominante en la vida práctica, no escatima su funcionalidad. Para Martí, "la poesía [...] es más necesaria a los pueblos que la industria misma" ("El poeta Walt Whitman, p. 35). En ese sentido, lejos de consignar una postura asocial, la voluntad de especificar el territorio cultural presuponía el carácter socialmente *indispensable* de la autonomía para la sociedad cambiante, propensa a la crisis. Por ser autónoma de las fuerzas generadoras de la crisis, la cultura podía postular su valor compensatorio.

Martí –ya lo hemos visto– relaciona la modernización con la progresiva ineficacia de las imágenes tradicionales, religiosas, para representar y otorgar coherencia al mundo: "Y a más, en esta época de renovación del mundo humano, los ojos desconsolados se vuelven llenos de preguntas al cielo vacío, gimiendo junto a los cadáveres de los dioses [...] Vivir en ciudad enjuta" (*OC,* X, 226). La literatura, pendiente al cambio, atenta a las transformaciones y necesidades de la vida moderna, negadora de dogmas, bien podía proponerse como la única religión posible en la ciudad. Ya en Martí –fervoroso lector de Whitman– la literatura reclama el lugar vacío que dejan los dioses en el mundo secularizado[11]:

> La literatura que anuncie y propague el concierto final y dichoso de las contradicciones aparentes; la literatura que, como espontáneo consejo y enseñanza de la Naturaleza, promulgue la identidad en una paz superior a los dogmas y pasiones rivales que en el estado elemental de los pueblos los dividen y ensangrientan; la literatura que inculque en el espíritu espantadizo de los hombres una convicción tan arraigada de la justicia y belleza definitivas que las penurias y fealdades de la existencia no las descorazonen ni acibaren, no sólo revelará un estado social más cercano a la perfección que todos los conocidos, sino que, hermanando felizmente la razón y la gracia proveerá a la Humanidad, ansiosa de maravilla y de poesía, con la

religión que confusamente aguarda desde que conoció la oquedad e insuficiencia de sus antiguos credos ("El poeta Walt Whitman", *OC*, XIII, 135).

Ahí está clara la insistencia en la funcionalidad social de la belleza, aunque no debemos confundir tal reclamo de valor social con indiferenciación o ausencia de especificidad de lo cultural. Ya en Martí lo cultural conforma un territorio social que defiende su autonomía, su especificidad con respecto a las funciones sociales que podían cumplir otros discursos, también sujetos al ineludible régimen de la especialización. La cultura era socialmente indispensable por ser autónoma, diferenciada, y hasta opuesta a los discursos "fuertes" de la modernización.

2) *Cultura*: especialización de la crítica de la especialización. Sobre el rol social del escritor que presupone esta narrativa de legitimación, ahora nos preguntamos: ¿qué grupo podía administrar el territorio social y discursivamente específico de la cultura? Como la bolsa, el Estado o la ciencia, la cultura requería cuadros especializados, cualificados (por cierto tipo de "saber") para administrar su esfera ya diferenciada de otros "saberes". La defensa de la cultura –la producción de la esfera cultural, más bien– se convirtió en un medio para la refuncionalización de una zona amplia de los intelectuales tradicionales. La cultura, en ese sentido, fue un paradójico dispositivo de adaptación a las exigencias de la modernidad, al requisito de especialización que el capitalismo imponía como modelo a los diferentes tipos de trabajo. *Paradójico* modo de adaptarse, porque si bien estos intelectuales responden a la división del trabajo con una insistente voluntad autonómica, legitiman y representan esa autonomía como condición de su crítica de la especialización. En su papel de críticos culturales, estos intelectuales sistemáticamente condenan la fragmentación de las facultades operada por la especialización.

La reflexión crítica sobre la división del trabajo es fundamental a lo largo de las *Escenas*. Por ejemplo, veamos la siguiente

crítica martiana al especialismo en la educación norteamericana, que más allá de los Estados Unidos, era una de las tendencias fomentadas por la modernización también en los países latinoamericanos, ya muy marcados por el pragmatismo positivista[12]:

> El hombre, máquina rutinaria, habílisimo en el ramo a que se consagra, cerrado por completo fuera de él a todo conocimiento, comercio y simpatía con lo humano. Ese es el resultado directo de una instrucción elemental y exclusivamente práctica. Como que no hay alma suficiente en este pueblo gigantesco: y sin esa juntura maravillosa, todo se viene en los pueblos, con gran catástrofe, a tierra. Los hombres, a pesar de todas las apariencias, sólo están unidos en este pueblo por los intereses, por el odio amoroso que se tienen entre sí los que regatean por un mismo premio. Es necesario que se unan por algo más durable. Es indispensable crear a los espíritus aislados una atmósfera común.
> [...] De este empequeñecimiento es necesario sacar estas almas. En el hombre debe cultivarse el comerciante –sí; pero debe cultivarse también el sacerdote.
> [...] La lectura de las cosas bellas, el conocimiento de la armonía del universo, el contacto mental con las grandes ideas y hechos nobles [...] avivan y ensanchan la inteligencia, [...] y crean, por la unión de hombres semejantes en lo alto, el alma nacional (*OC*, X, 375-376).

La literatura podía proveerle a la sociedad moderna, al borde de la fragmentación, esa mediación con lo uno, la "juntura maravillosa" que la atomización supeditaba.

En "El poeta Walt Whitman" añade Martí: "Las universidades y latines han puesto a los hombres de manera que ya no se reconocen; en vez de echarse unos en brazos de los otros, atraídos por lo esencial y eterno, se apartan, piropeándose como placeras, por diferencias de mero accidente" (*OC*, XII, 132). El contexto de esta semblanza –primer estudio de Whitman en español– es

significativo. "El poeta Walt Whitman" forma parte de la serie *Norte-Americanos*, denominada así por el propio Martí, quien proyectaba su publicación en forma de libro desde 1887. Estas semblanzas, publicadas inicialmente como crónicas, fueron en su mayoría notas necrológicas (la de Whitman es una excepción). Su conjunto bien podría leerse como una reflexión, prolongada y fragmentaria, sobre la autoridad social –a veces sobre la "muerte" de la autoridad– de diferentes tipos de intelectuales en la sociedad cambiante: predicadores, políticos, militares, dirigentes obreros, ingenieros, poetas, e incluso figuras de la emergente industria del entretenimiento, como Buffalo Bill. Las semblanzas confirman la constante reflexión martiana sobre la división del trabajo. En el interior de esa especie de mapa martiano de la nueva división del trabajo intelectual, el poeta ocupa un lugar céntrico. El poeta es el héroe mayor, acaso el único héroe posible en la modernidad. Porque el poeta ve la juntura. Su discurso –el de lo bello– articula lo uno, armonizando las diferentes facultades que la especialización disgregaba y ponía en contradicción.

La crítica al especialismo –ya insistente en Martí– es uno de los núcleos fundamentales del ensayismo latinoamericano de comienzos de siglo. Esa crítica de la división del trabajo prácticamente da apertura a la discusión de la crisis moderna que constituye el *Ariel*:

> Cuando cierto falsísimo y vulgarizado concepto de la educación, que la imagina subordinada exclusivamente al fin utilitario, se empeña en mutilar, por medio de ese utilitarismo y de una especialización prematura, la integridad natural de los espíritus, y anhela proscribir de la enseñanza todo elemento desinteresado e ideal, no repara suficientemente en el peligro de preparar para el porvenir espíritus estrechos que incapaces de considerar más que el único aspecto de la realidad con que estén inmediatamente en contacto, vivirán separados por helados desiertos de los espíritus que, dentro de la misma sociedad, se hayan adherido a otras manifestaciones de la vida (*Ariel*, p. 11).

Desde el presente de la fragmentación el sujeto de la cultura recuerda la armonía de Atenas: "La belleza incomparable de Atenas, lo imperecedero del modelo legado por sus manos de diosa a la admiración y el encanto de la humanidad, nacen de que aquella ciudad de prodigios fundó su concepción de la vida en el concierto de todas las facultades humanas [...]" (*Ariel*, p. 2). Atenas es el modelo de una totalidad perdida que sin embargo había que recordar. La ciudad moderna, en cambio, es el espacio segmentado, atomizado, de la especialización. Aunque Rodó *recuerda* –inventa más bien– ese pasado armonioso, a la vez reconoce su ineludible presente en la dispersión: "En nuestros tiempos, la creciente complejidad de nuestra civilización privaría de toda seriedad al pensamiento de restaurar esa armonía, sólo posible entre los elementos de una graciosa sencillez" (*Ariel*, p. 12).

Esta crítica de la división del trabajo, ya operante en Martí, no presupone un concepto de cultura y de literatura *anterior* al régimen de la especialización. El campo literario finisecular genera un discurso de la cultura como respuesta a la fragmentación moderna. La respuesta reconoce su condición de posibilidad en la intensificación del régimen de la especialidad, en la explosión del discurso, de la racionalidad (indiferenciada hasta entonces de la "literatura", su depósito de formas) en múltiples campos discursivos, con aparatos propios de formalización, que ya no reconocían a las letras como modelo. El "concierto" que la literatura le promete a su mundo no podía ser anterior a la especialización: opera como reacción a la misma, y como respuesta al relativo desplazamiento de la literatura de sus funciones en la administración (del sueño modernizador) de la sociedad tradicional.

Rodó cita a Guyau: "Hay una profesión universal, que es la de *hombre*" (*Ariel*, p. 11). La literatura, eje de la cultura, podía constituir el refugio de la experiencia total de "lo humano", ya en Martí

opuesta a la "máquina rutinaria" de la especialidad. La literatura –mediante su impacto virtual en la educación– podía constituir una *meta-especialidad*, cuya función, perfectamente moderna, sería la de mantener el balance, la organicidad de las facultades que, dada la inevitable especialización, tendían a la dispersión en el actual régimen "utilitario", orientado a la eficiencia, al rigor productivo.

En su tono habitualmente defensivo –que por cierto registra el nerviosismo de un discurso en pugna por justificar y autorizar su existencia– Rodó comenta la importancia del arte para la educación, que en esta época de transformaciones también reorienta su función social:

> La superfluidad del arte no vale para la masa anónima los trescientos denarios. Si acaso la respeta, es como un culto esotérico. Y sin embargo, entre todos los elementos de la educación humana que pueden contribuir a formar un amplio y noble concepto de la vida, ninguno encierra –según la tesis desenvuelta en elocuentes páginas de Schiller–, la virtualidad de una cultura más extensa y completa, en el sentido de prestarse a un acordado estímulo de todas las facultades del alma (A*riel*, p. 17).

El *Ariel*, en efecto, emerge de (y contribuye a formular) una de las narrativas claves de legitimación (y especialización) de la literatura en el fin de siglo. Narrativa que operaba en Martí desde mediados de los 80, en parte por su lugar, en esto privilegiado, en Nueva York, y su contacto con el campo literario norteamericano[13]. "Cultura": síntesis de las facultades intelectuales, forma superior de la racionalidad, capaz de articular los fragmentos diseminados por la división del trabajo. Nuevamente, en esta narrativa, encontramos la voluntad de armonía, la mirada distanciada y totalizadora de cierto tipo de intelectual, que a pesar de su voluntad registra –en su insistente búsqueda del todo– el carácter inagotable de la fragmentación.

Paradójico modo de especializarse, decíamos. Y esa paradoja –la especialidad de la crítica de la especialización– acaso elucide la importancia del ensayo como forma, y de su antecedente modernista, la crónica, en la elaboración de esta estrategia de legitimación, defensora y a la vez generadora de la cultura. No es casual que en las primeras décadas de este siglo el ensayo prolifere en concomitancia con el proyecto culturalista. La *forma* del ensayo representa el lugar ambiguo del literato ante la voluntad disciplinaria que distingue la modernización. El ensayo –oscilando entre el modo expositivo y argumentativo, y la imagen poética– consigna, en su propia disposición formal, la relación paradójica, de emulación y condena, de los escritores ante la especialización. El ensayo –entre la poesía y la ciencia, como argüía Lukács–[14] se resiste a la norma de pureza discursiva, a la reglamentación de los discursos especializados. El ensayo opera, sin embargo, *sobre* esos discursos: los presupone como materia prima de la mirada integradora, aunque nunca definitiva (teórica), de la cultura. El ensayo es la forma de la metaespecialidad, reflexión sobre la especialización y crítica de la misma.

Por otro lado, la forma del ensayo es el acto de intermediación por excelencia: mediatiza, gracias al acto interpretativo, entre el interior de lo bello (la poesía) y las exigencias de la sociedad. Y esta mediación fue fundamental para los escritores, que desde que comenzaron a reformular sus roles, en el último cuarto del siglo, solían reflexionar sobre la falta de un público capacitado para recibir su discurso especializado. El literato amplía su territorio social cono intérprete y divulgador de lo bello, primero en la crónica y luego en el ensayo, forma privilegiada de los "maestros" de comienzos de siglo. El literato impacta como ensayista y como maestro, prometiéndole a la sociedad la orientación que su novísima especialidad (que rápidamente se fragua una historia tan antigua como la humanidad misma) era capaz de ofrecer.

No es casual que muchas crónicas finiseculares, especialmente las de Martí ("Nuestra América" sería el mejor ejemplo)

pasaran a la historia literaria y a las antologías bajo la rúbrica más noble y prestigiosa del *ensayo*. La asimilación es comprensible: la crónica martiana, como hemos visto en "Coney Island", proyecta un concepto de cultura que en muchos sentidos es matriz del ensayo, de la "moderna literatura de ideas" del 900.

Hay sin embargo una diferencia notable, cuyas consecuencias en Martí, particularmente en "Coney Island", no podemos subestimar: en la crónica el literato está sujeto a las exigencias del periódico. En el ensayo, dado un emergente mercado del libro (que la función divulgadora de la crónica contribuyó a fomentar), el literato ha obtenido mayor autonomía. De ahí la indisciplina, la impureza aún mayor de la crónica con respecto al ensayo, que en la forma del libro al menos podía reclamar distancia del lugar no grato del periódico, médula entonces de la industria cultural en la ciudad de las masas. En efecto, el *Ariel* registra la institucionalización de una autoridad que en Martí operaba aún de modo desigual y contradictorio. El *Ariel* marca la consolidación de la "cultura" y, concomitantemente, un cambio decisivo en la relación entre ese discurso y el poder.

A pesar de la aparente continuidad entre las "figuras" del discurso culturalista en ambos, Martí y Rodó no enuncian su crítica de la modernización desde el mismo campo institucional. No nos referimos, simplemente, al hecho –de por sí revelador– de que hacia 1900 la autoridad de la cultura se encuentra cristalizada, relativamente especializada, en el lugar institucional del libro. Martí, en cambio, opera entre la materia heterogénea y problemática del periódico. Más importante aún, a comienzos de siglo, y particularmente en la época de fervor nacionalista de los centenarios de independencia, la relación entre la autoridad cultural y el Estado cambia notablemente. En esa coyuntura, la mirada estetizante del sujeto culturalista cobraría gran importancia, constituyendo el eje de una crítica antiimperialista que tuvo gran impacto sobre la política de la época.

Aunque en Martí ya comprobamos la tendencia a hipostasiar los contenidos de la cultura y a identificar la autoridad cultural como el eje normativo del "nosotros" latinoamericano, ese discurso implica una crítica –desde afuera del poder– contra el proyecto modernizador que aún legitimaba la política de los Estados. En cambio, la influencia del *Ariel* en los sistemas educativos del continente confirma su estrecha relación con los grupos dirigentes que, sobre todo después de 1898, debatían sobre sus posiciones ante la modernización dependiente.

3) *El dispositivo pedagógico*: cultura y orden

> Si la aparición y el florecimiento, en la sociedad, de las más elevadas actividades humanas, de las que determinan la alta cultura, requieren como condición indispensable la existencia de una población cuantiosa y densa, es precisamente porque esa importancia cuantitativa de la población, dando lugar a la más completa división del trabajo, posibilita la formación de fuertes elementos dirigentes que hagan efectivo el dominio de la *calidad* sobre el *número*. –La multitud, la masa anónima, no es nada por sí misma. La multitud será un instrumento de barbarie o civilización según carezca o no del coeficiente de una alta dirección moral. (*Ariel*, p. 25).

"Ensanchemos el campo del espíritu".
P. Henríquez Ureña[15]

En varios sentidos, el ensayismo del 900 repolitiza las estrategias de legitimación –el "interior", la religión del arte, la crítica de la masificación y de la fragmentación– que antes había elaborado la literatura finisecular. Mediante el concepto de la cultura –matriz del latinoamericanismo– los ensayistas logran ampliar el horizonte de la autoridad estética, llevando la crítica del arte contra la modernización al centro mismo de los debates políticos

y apelando –más allá del reducido campo literario– a zonas del poder cuya relación con el proyecto modernizador se había problematizado. En efecto, si para los modernistas –y sobre todo para Martí– la proyectada autonomización literaria, además de carecer de soportes institucionales, implicaba el peligro de su alienación, de su inefectividad pública[16], los ensayistas encuentran una aparente superación de aquella aporía mediante la estetización de la política. Esto lo logran, por un lado, ontologizando el concepto del interior –la "casa" del discurso– que rápidamente se va llenando con los supuestos signos de la "identidad" latinoamericana, opuesta al mundo mercantil de "ellos": el capital extranjero. Y, por otro lado, mediante la educación, los ensayistas refuncionalizan las retóricas literarias, normativas, contra el "caos" social y la masificación, reclamando para la disciplina de las humanidades un lugar rector en la administración y control de un mundo donde proliferaba una nueva forma de la "barbarie": la "masa" obrera. Paradójicamente, como explícitamente reconoce Rodó, esa misma "masa" es la condición que posibilita la necesidad de la "alta dirección moral" (p. 25) que provee la cultura. El interior de Ariel presupone la amenaza de Calibán; el "caos" y el "desastre" eran las condiciones presupuestas por el "ensanchamiento del espíritu".

Ahora bien, aunque el carácter normativo y disciplinario de la autoridad cultural es un rasgo generalizado en el ensayismo, los usos y la institucionalización de esa retórica, en los diferentes contextos latinoamericanos, no son homogéneos. Nuevamente resulta necesario distinguir entre las "figuras" de una autoridad discursiva y su relación con el poder en una coyuntura dada. Tomemos, por ejemplo, los primeros debates en torno a la institucionalización de la cultura en la universidad en el México revolucionario y la Argentina del primer nacionalismo, donde las diferencias entre las fuerzas que pugnan en el campo del poder, sobredeterminan variaciones decisivas en la configuración y, sobre todo, en los usos políticos de la autoridad cultural.

En la Argentina del Centenario, el pragmatismo modernizador que había dominado en la educación desde la presidencia de Sarmiento (1868-1874) se convirtió en foco de intensos debates relacionados casi siempre con una reflexión, cada vez más enfática, sobre la importancia de las humanidades como disciplina capaz de compensar la crisis generada por la modernización. Por cierto, el proyecto de incorporar y especializar los estudios literarios antecede la fundación de la Facultad de Filosofía y Letras (1896) en la Universidad de Buenos Aires. Aunque la institucionalización de la literatura argentina se relaciona con la labor de Ricardo Rojas (quien fue, primero, decano de la facultad y, luego, rector de la universidad), ya en los ochenta Norberto Piñero y Eduardo L. Bidau, secretarios de la universidad, defendían la importancia de la educación literaria en un ambiente que sin embargo permanecía hostil a la misma:

> Precisamente, porque la riqueza, los bienes de fortuna, las industrias, el anhelo de la opulencia y los negocios se desarrollarían [...] es necesario difundir los altos conocimientos filosóficos, las artes y las letras, para que los caracteres no se rebajen y no miren, como el propósito supremo, la acumulación de intereses materiales[17].

Es cierto, por otro lado, que no es hasta comienzos de siglo cuando el concepto de la educación como compensación del utilitarismo logra consolidarse.

Ya en la segunda década del siglo, en plena época del llamado de retorno a la "cultura" del *Ariel*, la noción utilitaria y positivista de la educación encontraba una amplia resistencia. Uno de los primeros ideólogos de la reforma pedagógica fue Ricardo Rojas, de formación literaria, y uno de los fundadores de la literatura como disciplina universitaria en la Argentina[18]. En su primer libro fundamental –significativamente comisionado por el Estado– *La restauración nacionalista* (1909), Rojas proponía una revaluación general de la educación argentina, enfatizando la importancia de

las "humanidades modernas", particularmente la historia y literatura nacionales. Tal como anuncia el programático título de ese libro, para Rojas las humanidades debían "responder a la crisis de la conciencia argentina"[19], que identificaba con los efectos de la modernización, la "muerte" de las tradiciones y el influjo inmigratorio, que efectivamente transformaba la composición del país. Sobre la importancia de la Facultad de Filosofía y Letras en tal "restauración" y homogenización nacional, señala Rojas:

> Institución que habrá que prestar capitales servicios en esta obra de restauración histórica es nuestra Facultad de Filosofía y Letras. Es el envilecimiento de su función puramente profesional y de granjería en los fines [...] lo que ha alejado de nuestras [universidades] a muchos espíritus esclarecidos (p. 298).

Unos años después, en 1921, mientras ya era decano de la Facultad, Rojas recuerda la historia de tropiezos de la misma y lanza –desde la autoridad consolidada de la "cultura"– su crítica del utilitarismo en la educación:

> La historia, la filosofía, el arte, eran pues no sólo conciliables sino necesarias a un pueblo de pastores; pero algunos de nuestros maestros no lo entendieron así. Dos de los más influyentes, Alberdi y Sarmiento, habían desde temprano exagerado en sus predicaciones la doctrina funesta, y bueno es que empecemos a desautorizarlos por todo aquello en que evidentemente se equivocaron. Ambos llevaban razón en cuanto dijeron a favor de nuestros progresos utilitarios y de la enseñanza pragmática que nuestra indigencia reclamaba, pero no llevaron razón en su notorio desdén por ciertas formas desinteresadas de la vida espiritual. [...] Ambos dejaron creer que bancos, ferias, bolsas, congresos, cosechas, escuelas prácticas, puertos y ferrocarriles bastaban a la civilización [...]. Sin ese desinterés espiritual, lo que resta no sirve sino para acrecentar colonias o para enriquecer factorías[20].

La "desautorización" del discurso modernizador y del positivismo registra el campo del debate en que emergen las "nuevas humanidades", dispositivo pedagógico que asumía, como modelo, las "formas desinteresadas de la vida espiritual", es decir, los mecanismos de autorización que la literatura, desde el modernismo, venía elaborando.

En efecto, esa posición –capaz de "desautorizar" a Sarmiento– ya no se enunciaba desde un lugar marginal. En la Argentina el concepto de la cultura se adaptaba, más bien, a las necesidades y orientaciones dominantes de la sociedad. En Rojas, la cultura se opone al caos en una coyuntura en la que el "caos" no era simplemente un impulso abstracto de la modernidad, sino más bien un signo de la emergente clase obrera, nutrida de la heterogeneidad cultural y de la radicalidad política de los inmigrantes. Como ya antes para Rodó, una función clave de la cultura, y especialmente de la literatura, en *La restauración nacionalista*, era purificar la lengua nacional:

> Trátase de defender nuestra lengua en la propia casa, y defenderla de quienes vienen, no sólo a corromperla, sino a suplantarla. La calle es de dominio público, y así como el Estado interviene en ella por razones de salubridad y de moral, debe intervenir por razones de nacionalidad o de estética (p. 316).

Casa/calle: la configuración, en esa retórica terapéutica de la cultura, nos resulta conocida. Por otro lado, ahí es notable cómo la autoridad cultural no se mantiene perimida en el ámbito interior. En su llamado a las fuerzas del orden, la defensa de la "casa" sale a purificar el ámbito contaminado, "enfermo" de la calle, espacio del "otro" obrero e inmigrante. Desde una perspectiva similar, Leopoldo Lugones añade en *Didáctica* (1910):

> La inmigración cosmopolita tiende a deformarnos el idioma con aportes generalmente perniciosos, dada la condición inferior de aquélla. Y esto es muy grave, pues por ahí empieza la desintegración de la patria. La leyenda de la Torre de Babel es bien significativa al respecto: la dispersión de los hombres comenzó por la anarquía del lenguaje[21].

La inmigración –flujo desatado por la modernidad– fragmentaba, dispersaba. En oposición a la "anarquía" que "contaminaba" el "fundamento" mismo de la nacionalidad, la lengua materna, la cultura se postula como mecanismo de orden, como dispositivo de homogenización: "Nuestro fin, por ahora, debe ser el crear una comunidad de ideas nacionales entre todos los argentinos, complementando con ello la caracterización nacional que realiza de por sí la influencia del territorio. La anarquía que hoy nos aflige ha de ser pasajera. Débese a la inmigración y a los vicios de nuestra educación" (*La restauración*, p. 193). Aunque esa retórica encuentra un antecedente directo en el etnocentrismo de muchos intelectuales de la generación del 80, como por ejemplo, en *La gran aldea* de L. V. López, *En la sangre* de Cambaceres o *La bolsa* de Julián Martel, no es hasta comienzos de siglo que este discurso comienza a institucionalizarse. La voz de Lugones en el Teatro Odeón en 1916, en una notable reflexión sobre el origen "épico" de la literatura argentina en la gauchesca, marca la apoteosis de ese discurso nacionalista en la Argentina[22]. Nervioso relato del origen "puro", mediante el cual el poeta modernista, en función de crítico cultural, proponía su particular hermenéutica como un modo privilegiado, superior, para resolver los enigmas de la política, interpelando a sectores amplios de la oligarquía, en plena época de emergencia de las nuevas clases medias y obreras.

También en México, desde los primeros años de la Revolución, el concepto de la cultura se cristaliza en una retórica de la crisis, del caos social, en cuyo reverso adquiere efectividad la postulación de la autoridad compensatoria y terapéutica de la cultura, que se va reificando en las disciplinas humanísticas. Hay que aclarar: no pretendemos establecer simetrías entre el México insurrecto de los ateneístas y la Argentina del Centenario. Sin embargo, es cierto que en ambas sociedades la autoridad cultural y su definitorio cuestionamiento del utilitarismo proliferan, más allá del estrecho campo literario, apelando a zonas del poder cuya relación con la modernización se había problematizado. Tanto en México como en la Argentina, aunque desde distantes y contradictorias perspectivas, incluso los grupos dirigentes comenzaban a identificar la modernización con su evidente subordinación al capital extranjero. Y tal cuestionamiento del sueño desarrollista sin duda aumentó la autoridad de los literatos, que desde los ochenta venían elaborando un discurso crítico de la modernización. La literatura nutre al (y se nutre del) emergente nacionalismo y latinoamericanismo de la época, basados en el discurso de la cultura que el campo literario generaba.

Por otro lado, en México esas zonas del poder –si bien nacionalistas– son evidentemente distintas de la oligarquía argentina. De ahí que el discurso de la cultura, en el contexto radicalizado y populista de la revolución, confrontara la necesidad de reescribir y en buena medida radicalizar su propio legado arielista.

Aún en 1932, Alfonso Reyes recordaba la crisis intensa que la Revolución mexicana había representado para él. En "Atenea Política" señala:

> Tengo algún derecho a aconsejaros la vida de la cultura como garantía de equilibrio en medio de las crisis morales. Traigo bien provistas de experiencias mis alforjas de caminante. No olvidéis que un universitario mexicano de mis años sabe ya lo que es cruzar una ciudad asediada por el bombardeo durante diez días seguidos, para acudir al deber de hijo y de hermano, y aun de esposo y padre, con el luto en el corazón y el libro de escolar bajo el brazo. Nunca, ni en medio de dolores que todavía no pueden contarse, nos abandonó la Atenea Política[23].

La alusión a la Decena Trágica de febrero de 1913 (que marca la toma de poder de Victoriano Huerta) es intensa y emotiva; entonces murió el padre de Reyes, ex general del porfiriato, a la vez que se deshacían, para muchos intelectuales, los proyectos de reforma y apertura que acompañaron los primeros años de la Revolución. Y por el reverso de las "crisis morales" y del "caos" revolucionario, también es intenso el reclamo de poder compensatorio de la cultura.

No obstante, la relación entre los intelectuales y la Revolución había sido más compleja. Sin subestimar la indudable incertidumbre que la Revolución tuvo que haber generado entre ciudadanos de diferentes registros sociales, también es evidente que para los jóvenes intelectuales afiliados al Ateneo de la Juventud de México (fundado en 1909) –Reyes, A. Caso, J. Vasconcelos y P. Henríquez Ureña, quien cursaba estudios de derecho en México– la violencia revolucionaria produjo una apertura favorable a la consolidación de la autoridad cultural y literaria, desarticulando las redes institucionales de los "científicos" porfiristas[24].

En un texto clave, *Pasado inmediato* (1939), Reyes reproduce una analogía común entre los nuevos intelectuales: el paralelo entre la Revolución y la lucha por el poder en el interior del campo intelectual:

> Han comenzado los motines, los estallidos dispersos, los primeros pasos de la Revolución. En tanto, la campaña de la cultura comienza a tener resultados [...] Rota la fortaleza del positivismo, las legiones de la filosofía –precedidas por la caballería ligera del llamado antiintelectualismo– avanzaban resueltamente. Se había dado una primera sacudida en la atmósfera cultural[25].

Pedro Henríquez Ureña también maneja la metáfora de la guerra intelectual:

> Entre tanto, la agitación política que había comenzado en 1910 no cesaba, sino que se acrecentaba de día en día, hasta culminar en los *años terribles* de 1913 a 1916, años que hubieran dado fin a toda vida intelectual a no ser por la persistencia en el amor de la cultura que es inherente a la tradición latina. Mientras la guerra asolaba el país, y hasta los hombres de los grupos intelectuales se convertían en soldados, los esfuerzos de renovación espiritual, aunque desorganizados, seguían adelante. Los frutos de nuestra revolución filosófica, literaria y artística iban cuajando gradualmente[26].

Es notable el tono beligerante: la Revolución intensificaba no sólo las luchas por el poder estatal, sino la guerra antipositivista de la generación del Centenario. La Revolución redistribuía el poder y los nuevos intelectuales –ligados al campo literario– preveían el posible ascenso de sus discursos, de nuevos modos de interpretar la realidad del país cuya revolución, en efecto, demolía las retóricas positivistas, alineadas con el antiguo régimen. En su tesis de licenciatura en derecho de 1914, P. Henríquez Ureña escribe:

> En los pueblos de lengua castellana, sobre todo los de América, que desgraciadamente sufren la exclusiva influencia de Francia en orden de la cultura e ignoran la vida intelectual de otros pueblos más ricos que el francés en variedad de orientaciones y extensión de trabajos, existe vulgarmente la equivocada idea de que la universidad es sólo la reunión de escuelas profesionales, que bien podían vivir solas [...] Hay quienes llegan a más (por ejemplo, los *comtistas* mexicanos) y declaran que las instituciones universitarias son sostenedoras de la tradición, acaso hasta la rutina, y enemigas de nuevas ideas[27].

Ya lo hemos visto antes, la crítica del positivismo era un tópico frecuentado y hasta distintivo del campo literario desde los 80[28]. Sin embargo, las citas de Reyes y Henríquez Ureña, si bien remiten

al concepto de la cultura que comienza a formularse en la época de Gutiérrez Nájera y de Martí, y que se cristaliza en el arielismo, nos sitúa ante una lucha por el control del espacio universitario que ni Martí ni sus contemporáneos pudieron haber previsto[29]. Ya la tesis de Henríquez Ureña, escrita en plena época de turbulencia revolucionaria, registra el progresivo agotamiento de los cuadros intelectuales del antiguo régimen de Porfirio Díaz. En la educación, ese agotamiento iba acompañado por la emergencia de la autoridad cultural como alternativa y crítica del pragmatismo y especialismo que dominaba aún en la educación superior. Alfonso Reyes, reflexionando precisamente sobre la *meta-especialidad* cristalizada por la forma del ensayo, comenta en "Homilía por la cultura": "Querer encontrar el equilibrio moral en el sólo ejercicio de una actividad técnica, más o menos estrecha, sin dejar abierta a la circulación de las corrientes espirituales, conduce a los pueblos y a los hombres a una manera de desnutrición y de escorbuto". Y añade: "reconstruyamos, con una voluntad permanente, nuestra unidad necesaria. Ésta, y no otra, amigos míos, es la tarea de la cultura"[30]. Aún en *La raza cósmica* de Vasconcelos el debate ateneísta contra el positivismo es un núcleo productor:

> Sólo un salto del espíritu, nutrido de datos, podrá darnos una visión que levante por encima de la microideología del especialista. Sondeamos entonces en el conjuro de los sucesos para descubrir en ellos una dirección, un ritmo y un propósito. Y justamente allí donde nada descubre el analista, el sintetizador y el creador se ilumina[31].

En *La raza cósmica*, la crítica del especialismo y la fragmentación tienen consecuencias que no habían sido previstas por Reyes ni Henríquez Ureña. En Vasconcelos la crítica cultural se ontologiza, constituyendo la base de una peculiar teoría de la "raza latina". En él, la super-visión de la cultura, materializada en la forma "total" del ensayo, pasa a representar el atributo distintivo

de la raza "cósmica", "latina", que alcanzando un estadio superior del progreso humano, lograría superar las limitaciones del estadio inferior del "sajonismo", dominado aún por la mirada fragmentaria de la ciencia y por la tecnología. La forma misma de la metaespecialidad del ensayo y la autoridad de la cultura proyectan para Vasconcelos la finalidad utópica en esa delirante teleología.

En los primeros años de la Revolución, el foco de la "guerra" ateneísta contra el positivismo fue sobre todo la pugna para reorientar la enseñanza superior. Aunque en la revolución, como señala Henríquez Ureña, "el pueblo ha descubierto que posee derechos, y entre ellos el derecho de educarse"[32], la función que las humanidades debían cumplir en un país devastado por la guerra no estaba aún bien definida. En ese sentido, la relación entre el Estado y la Escuela de Altos Estudios, bastión ateneísta fundado en 1910 por Justo Sierra, es emblemático de una aguda crisis de legitimación que aún después de la caída del porfiriato (y de los "científicos") continuó relativizando la autoridad cultural. La Escuela de Altos Estudios fue el antecedente de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional, que no logra constituirse hasta los años veinte (1925). En la Escuela de Altos Estudios, que se definía como recinto de la labor intelectual "desinteresada", autónoma de los fines inmediatos, se fundó en 1913 la primera "Subsección de Estudios Literarios", primer departamento institucionalizado de literatura en México. Ese año Reyes, Henríquez Ureña y González Martínez dan cursos especializados de literatura española, inglesa y francesa, respectivamente. En *Pasado inmediato* Reyes reflexiona sobre la transformación del concepto de literatura que la Escuela de Altos Estudios intentó institucionalizar. Hasta entonces, la literatura en la educación superior era un depósito de formas ligadas a la oratoria y los estudios en derecho: "Creían los hombres de entonces ser prácticos; pretendían que la historia y la literatura sólo sirven para adornar con metáforas o reminiscencias los alegatos jurídicos"[33]. Paradójicamente, en oposición al concepto de las letras como recurso de la oratoria, Reyes propone el estudio "científico" de la

literatura, "que vino a ser una de las campañas de los jóvenes del Centenario" (p. 191).

Sin embargo, la institucionalización de la literatura y de las humanidades encontró resistencia en el Estado. En "La cultura de las humanidades", Henríquez Ureña señala:

> Sobrevino a poco la caída del *antiguo régimen,* y la Escuela, desdeñada por los gobiernos, huérfana de programa definido, comenzó a vivir vida azarosa y a ser la víctima escogida para los ataques *del que no comprende*. En torno de ella se formaron leyendas: las enseñanzas eran abstrusas; la concurrencia, mínima; las retribuciones, fabulosas [...] Todo ello ¿para qué?[34]

"Cultura": ¿para qué? Aunque la hegemonía de los "científicos" en el campo intelectual se desmoronaba, la legitimidad del discurso de la cultura, punta de lanza de los nuevos intelectuales, no venía automáticamente con la Revolución. En ese sentido, "La cultura de las humanidades" es un texto fundamental: reflexión sobre la historia de las humanidades y reclamo de autoridad para la nueva disciplina universitaria que emerge de la matriz de la autoridad estética y cultural. Así explica Henríquez Ureña la situación aporética de las humanidades en la América Latina del momento: "Las sociedades de la América española, agitadas por inmensas necesidades que no logra satisfacer nuestra impericia, miran con nativo recelo toda orientación esquiva a las aplicaciones fructuosas" (p. 57). Pero a la vez insiste en su importancia y narra, con detenimiento, la historia de las humanidades modernas, ligadas a la filología, en el sistema universitario alemán, donde en efecto la disciplina se encontraba firmemente desarrollada.

No retrocedieron los ateneístas. Se dedicaron, sobre todo, a legitimar su virtual poder en el terreno un tanto baldío de la universidad, que debía reorientarse hacia el estudio "desinteresado" de la "alta cultura"[35]. Dando muestra de su legado arielista, Henríquez Ureña insiste:

> La alta cultura no es un lujo: los pocos que plenamente la alcanzan son los guardianes del conocimiento; sólo ellos poseen el laboratorio y sutil secreto de la perfección en el saber; sólo ellos, maestros de maestros, saben dar normas ciertas y nociones seguras a los demás, a los profesionales, a los hombres de acción superior, a los guías de la juventud ("La cultura de las humanidades", p. 74).

Como para Rojas en la Argentina –aunque en el contexto democratizante de la Revolución–, para los ateneístas, las humanidades podían ser el eje de la "reconstrucción": dispositivo de orden[36]. Las humanidades debían cumplir una función superior, vigilante de las otras disciplinas; debían ser lugar de síntesis. Y precisamente por su poder de distanciamiento y autonomía de la vida práctica (que no era rechazo ni independencia), las humanidades contribuirían a fomentar la paz *interior*, necesaria para la reorganización social. Henríquez Ureña:

> Las humanidades, viejo timbre de honor en México, han de ejercer sutil influjo espiritual en la reconstrucción que nos espera. Porque ellas son más, mucho más, que el esqueleto de las formas intelectuales del mundo antiguo: son la musa portadora de dones y de ventura interior, *jors olavigera* para los secretos de la perfección humana ("La cultura de las humanidades", p. 60).

Las humanidades –con la literatura al centro– serían la disciplina proveedora de la estabilidad ante la turbulencia del *mundo de la calle*[37]. *Experiencia interior*: ahí, entre otras cosas, el punto de referencia es el arielismo: la cultura como fortificación de la "verdadera experiencia".

Ahora bien, ¿qué resonancia podía tener ese lenguaje –de estirpe arielista– en el México populista de la Revolución? Sin duda ese discurso activaba una desconfianza general contra los intelectuales "elitistas". Reyes recuerda: "Los diputados,

sin conocer la Escuela, decían que hablar de Altos Estudios en México [...] era vestir de frac a un pueblo descalzo"[38].

En la coyuntura de la Revolución, las narrativas legitimadoras debían popularizar y democratizar el concepto de la cultura. El espacio público del campo podía ensancharse, a condición de que los escritores adaptaran y promovieran su discurso de acuerdo con las necesidades de la Revolución. Aclaramos, no se trata de oportunismo, al menos en términos del campo en general; se trata del efecto que las luchas sociales tienen sobre el campo y sus discursos. Se trata de las exigencias sociales a las que el campo responde, renovándose y autocriticando sus lenguajes y parámetros de valoración, incluso formal. El propio Henríquez Ureña, por ejemplo, unos años después, cuestiona severamente el concepto de "alta cultura" que, según vimos, él mismo había promovido en los primeros años de la Revolución. En "La utopía de América" (1922), escribe:

> [...] México sabe qué instrumentos ha de emplear para la obra (de reconstrucción) en que está empeñado; y esos instrumentos son la cultura y el nacionalismo. Pero la cultura y el nacionalismo no los entiende, por dicha, a la manera del siglo XIX. No se piensa en la cultura reinante en la era del capital disfrazado de liberalismo, cultura de diletantes exclusivistas, huerto cerrado donde se cultivaban flores artificiales, torre de marfil donde se guardaba la ciencia muerta, como en los museos. Se piensa en la cultura social, ofrecida y dada realmente a todos y fundada en el trabajo: aprender no es sólo aprender a conocer sino igualmente aprender a hacer. *No debe haber alta cultura, porque será falsa y efímera, donde no haya cultura popular*[39] (énfasis nuestro).

La reescritura correctora del arielismo es notable. La cultura ahí no es el efecto del sublime "ocio creador", sino del "trabajo". En ese llamado al "aprender a hacer", Henríquez Ureña invierte la antítesis contemplación/ acción, uno de los fundamentos

retóricos de la cultura-estética en Rodó. Más enfático aún, el ex discípulo desarma el recinto de la "alta cultura", defendiendo el acercamiento a la "cultura popular" –otro exterior del campo estético en el *Ariel*. Y en respuesta al clasicismo y occidentalismo de Rodó, Henríquez Ureña propone un retorno a la *tierra*, porque "lo autóctono, en México es una realidad" (p. 4).

La inflexión nacionalista que progresivamente asume la autoridad cultural era impensable entre los primeros ateneístas. El reclamo de la literatura como un discurso privilegiado para la rearticulación del origen, de los rasgos primarios de la identidad nacional, responde a –y busca superar– las aporías que la autoridad cultural confrontó durante los primeros años de la Revolución.

El contexto de "La utopía de América" resulta iluminador: el texto fue originalmente un discurso pronunciado por Henríquez Ureña en la Universidad de La Plata (Argentina) mientras formaba parte de una delegación de la recién fundada Secretaría de Educación Pública de México. La delegación iba presidida por José Vasconcelos, ministro de la Secretaría. La cultura –nada marginal ni perimida– había llegado al Estado mexicano[40], aunque entre el arielismo notable de los primeros ateneístas (incluido Vasconcelos) y el concepto de cultura "social" y "popular" del Henríquez del 22, media todo un proceso de revisión de lo cultural sobredeterminado por las exigencias de la sociedad mexicana en aquellas primeras décadas revolucionarias. Las humanidades, en esa coyuntura, comienzan a legitimarse como tesoro de la tradición autóctona, en plena época nacionalista: "Yo quiero las humanidades –señala Reyes– como el vehículo natural para todo lo autóctono"[41]. Tal narrativa de legitimación encuentra una instancia ejemplar en "Atenea Política" de Reyes (precisamente el mismo ensayo que habla de la cultura como respuesta al "cataclismo" y a la "crisis moral"):

> La transformación mexicana, al disiparse el humo de los combates, descubre frente a sí el espectáculo del ser mexicano, de la tradi-

ción nacional, de la cual las vicisitudes históricas nos habían venido alejando insensiblemente al correr del siglo XIX. Hablo aquí de tal transformación como un fenómeno total, superior a los gustos individuales, a los partidos y a las personas, superior a sus directores. Lo que ha salido a flor de patria –la gran preocupación por la educación del pueblo y el desarrollo incalculable de las artes plásticas y la arqueología– son movimientos de perfecta relación histórica, que rectifican el titubeo anterior de descastamiento: se afianzan sobre el pasado vetusto y trascendente, recogiendo cada nota de la melodía que dan los siglos; se inspiran en él, lo aprovechan como resorte del presente y sobre este resorte, saltan con una robusta confianza sobre el mar movible del porvenir. [...] No se trata aquí de querer traducir el presente hacia el pasado, sino, al contrario, el pasado hacia el presente (p.195).

La cultura, entonces, no sólo proveería el orden *interior*, compensatorio de las "crisis morales". Además, se encargaría de recomponer la memoria de un pasado particularmente necesario en época de rupturas. Reyes: "La continuidad que así se establece es la cultura, la obra de las Musas, hijas de la memoria" (p.194). Y esa memoria no debía confundirse con pasión anticuaria: la continuidad, el pasado nacional, era lo que el antiguo régimen, miméticamente modernizador, había intentado eliminar. Mediante la cultura –y sus intelectuales– la Revolución debía recomponer, al decir de Reyes, "el espectáculo del ser mexicano".

Notas

1. A. Gramsci, "La formación de los intelectuales", pp. 34-35.
2. *Ariel* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976), p. 31. Las siguientes referencias al *Ariel* parten de esta edición. Entre paréntesis indicamos la página correspondiente.
3. No usamos el concepto de crítica cultural en su acepción neutra, descriptiva: lo usamos, siguiendo a Adorno, para referirnos a un tipo de discurso "alto" que legitimó su práctica escindiendo los valores culturales entre bajos y altos, y criticando los males de la sociedad moderna, mercantilizada (Spengler y Ortega y Gasset serían ejemplos básicos). Véase "La crítica de la cultura y la sociedad", en *Critica cultural y sociedad* (Barcelona: Ariel, 1973), pp. 205-230. Véase también F. Jameson, *Fables of Agression: Wyndham Lewis, the Modernist and Fascist* (Los Angeles: University of California Press, 1979), particularmente "The Jaundiced Eye", pp. 122-155. También resulta importante la lectura de *El laberinto de la soledad* en J. Aguilar Mora, *La divina pareja: historia y mito en Octavio Paz* (México: Ediciones Era, 1978).
4. J. F. Kasson, *Amusing the Milton: Coney Island at the Turn of the Century* (Nueva York: Hill and Wang, 1978), p. 8.
5. Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, p. 144.
6. El concepto de "lo bello" como "desinterés" remite a Schiller (*Sobre la educación estética del hombre*, 1795) que desarrolla el concepto kantiano de la esfera estética como libre interrelación de facultades, ya autonomizadas. Martí seguramente conoció a Schiller por medio de Emerson y los trascendentalistas norteamericanos, aunque ya en 1822 José de la Luz y Caballero había introducido a Schiller en Cuba con la traducción de una biografía del alemán (reproducida en Luz y Caballero, *Escritos literarios*, La Habana: Ediciones de la Universidad de La Habana, 1946, pp. 3-79).
7. R. Williams, "The Idea of Culture", en la edición de P. Davison, R. Meyerson y E. Shils., *Literary Taste, Culture, and Mass Culture,* vol. I (Cambridge: Chadwyck-Heley LTD, 1978), p. 34. Véase

también H. Marcuse, “The Affirmative Character of Culture” (1947), en *Negations*, traducción de J. J. Shapiro (Boston: Bacon Press, 1968), pp. 88-133.

8 A. Rama, *La ciudad letrada* (Hanover, New Hampshire: Ediciones del Norte, 1984), p. 96.

9 René Thom señala el carácter subjetivo de la crisis en “Crise et catastrophe”, en *Communications*, 25, *La notion de crise* (1976), pp. 34-39.

10 Martí, *Anuario del Centro de Estudios Martianos*, 4, 1981, p. 13. El *Anuario* no cita la procedencia.

11 Whitman, prefacio a *Leaves of Grass* (1853): “There will soon be no more priests. Their work is done. They may wait a while [...] perhaps a generation or two [...] dropping off by degrees. A superior breed shall take their place [...] the gang of kosmos and prophets (the poets) en masse shall take their place.” Edición de J. Kaplan, *Complete Poetry and Collected Prose* (N.Y.: The Library of America, 1982), p. 24. Junto a “El poeta Walt Whitman” habría que leer el Prólogo de Martí al “Poema del Niágara” de Pérez Bonalde, donde también opera esta narrativa de legitimación. La noción de la literatura como sustituto religioso en el modernismo es uno de los núcleos del importante trabajo de Gutiérrez Girardot, *Modernismo* (Barcelona: Montesinos, 1983).

12 El ejemplo de Sarmiento es canónico. Menos estudiado, aunque sin duda fundamental en la Cuba de la etapa formativa de Martí, fue José de la Luz y Caballero. Gran admirador del pragmatismo inglés, Luz y Caballero señala en su “Informe sobre la Escuela Náutica” (1833): “Pero ya llegan a los oídos de la Comisión los acentos que se levantan contra este arreglo, clamando por la *división del trabajo*, móvil principal de los adelantamientos industriales y científicos de este siglo esencialmente mejorador. Sin duda que ha obrado prodigios la subdivisión del trabajo particularmente en la soberbia Albión, y acaso entre las inmensas ventajas que ha acarreado, ninguna más provechosa a la causa de las ciencias como la de haber atacado de frente y servido de correctivo al *enciclopedismo* que ha

invadido la educación moderna.” *Escritos educativos* (La Habana: Editorial de la Universidad, 1952), p. 277. Por otro lado, es cierto que Luz y Caballero ahí mismo advierte contra la especialización prematura en el contexto cubano. Pero no cabe duda de la operación en él del modelo de la especialización que comienzan a criticar los literatos hacia el 80. La especialización, en ese modelo, era un rasgo esencial de la modernización deseada, de la racionalización de todos los aspectos de la vida social.

13 Sobre el concepto de “cultura” en EUA resulta importante el ensayo de Emerson, “The Progress of Culture”, en *Letters and Social Aims* (1875), *Complete Works* (Cambridge: Riverside Press, 1883), VIII, pp. 216-217.

14 Cfr. G. Lukács, “On the Nature and Form of the Essay” (1910), en *Soul and Form*, traducción de G. Bostock (Cambridge: MIT Press, 1974) y T. W. Adorno, “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*, traducción de M. Sacristán (Barcelona: Ariel, 1962), que sitúa al ensayo entre la disciplina filosófica (particularmente, especializada en Alemania) y la producción literaria. Véase también González Echevarría, “The Case of the Speaking Statue: *Ariel* and the Magisterial Rhetoric of the Latin American Essay”, *op. cit.*, pp. 8-32.

15 Pedro Henríquez Ureña, “La utopía de América” (1922), en *La utopía de América*, Prólogo de R. Gutiérrez Girardot y selección de Ángel Rama (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978), p. 5.

16 Incluso el Darío de *Cantos de vida y esperanza* (1905), respondiendo a las críticas de Rodó (a quien dedica el primer poema del libro), escribe: “La torre de marfil tentó mi anhelo; / quise encerrarme dentro de mí mismo, / y tuve hambre de espacio y sed de cielo / desde las sombras de mi propio abismo.” *Poesía* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977). A partir de ahí su poesía incurre en cierto latinoamericanismo e hispanismo.

17 Bidau y Piñero, Historia de la Universidad de Buenos Aires, en *Anales de la Universidad de Buenos Aires*, I (Buenos Aires, 1888), p. 290.

18 Véase el trabajo de C. Altamirano y B. Sarlo, “La Argentina del Centenario: campo intelectual y temas ideológicos”, *Hispamérica*, año IX (25-26), 1980, pp. 35-59.

19 Rojas, *La restauración nacionalista* (1909) (Buenos Aires: Librería de la Facultad de Filosofía y Letras, 1922), p. 10.

20 Rojas, “La Universidad y la cultura argentina” (1921), en Facultad de Filosofía y Letras, *Documentos del decanato (1921-1924)* (Buenos Aires: Imprenta de la Universidad, 1924), pp. 298-299

21 Lugones, *Didáctica*, en *El payador y antología de la poesía y prosa*, selección de G. Ara (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979), p. 285.

22 Los discursos de Lugones sobre la gauchesca fueron publicados luego en el volumen titulado *El payador* (1916).

23 A. Reyes, “Atenea Política” (1932) en *Obras completas*, XI (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), p.202.

24 Véase C. Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en D. Cosío Villegas, coordinador, *Historia general de México*, 2 (México: El Colegio de México, 1976), especialmente pp. 1390-1434; E. Krauze, *Caudillos culturales de la Revolución mexicana*, en especial el capítulo II, “La genealogía intelectual”, sobre los ateneístas (México: Siglo XXI, 1976); y L. Zea, *El positivismo en México* (México: Fondo de Cultura Económica, 1968), especialmente “El ocaso”, donde discute la emergencia del antipositivismo.

25 Reyes, *Pasado inmediato* (1939), *Obras completas*, XII (México: Fondo de Cultura Económica), p. 212.

26 P. Henríquez Ureña, “La influencia de la Revolución en la vida intelectual de México”, *La utopía de América*, p. 370.

27 P. Henríquez Ureña, “Universidad”, en *Universidad y educación* (México: UNAM, 1969), p. 63.

28 Por ejemplo, Gutiérrez Nájera, “El arte y el materialismo” (1876), en *Obras,* IV, *Crítica literaria* (México: UNAM, 1959), pp. 49-64. Véase también los apuntes de Martí sobre su polémica contra los positivistas cubanos, *OC*, XIX, 409-431.

29 Reyes: “Entre la vida universitaria y la vida libre de las letras hubo entonces una trabazón que indica ya, por parte de la llamada generación del Centenario, una preocupación educativa y social. Este solo rasgo la distingue de la literatura anterior, la brillante generación del Modernismo, que –esa sí– soñó todavía en la torre de marfil” (*Pasado inmediato*, p. 186).

30 Reyes, “Homilía por la cultura”, *Obras completas*, XI (México: Fondo de Cultura Económica, 1960), p. 205.

31 Vasconcelos, *La raza cósmica* (México: Ediciones de la Secretaría de Educación Pública, 1942), p. 89.

32 P. Henríquez Ureña, “La influencia de la Revolución en la vida intelectual”, p. 375.

33 Reyes, *Pasado inmediato*, p. 195.

34 P. Henríquez Ureña, “La cultura de las humanidades”, en *La utopía de América*, p. 57.

35 Sobre la universidad como recinto de la “alta cultura”, véase su tesis de licenciatura en *Universidad y educación*, ed. cit., p. 58.

36 Para una crítica del concepto de las humanidades en un contexto más amplio, véase H. White, “The Culture of Criticism”, en la edición de I. Hassan, *Liberations: New Essays on the Humanities in Revolution* (Connecticut: Wesleyan University Press, 1971), pp. 55-69.

37 Así recuerda Henríquez Ureña el “resurgir” de los estudios clásicos entre los ateneístas, hacia fines de la primera década: “una vez nos citamos para releer en común el *Banquete* de Platón […] La lectura acaso duró tres horas; nunca hubo mayor olvido del *mundo de la calle*, por más que esto ocurría en un taller de arquitecto, inmediato a la más populosa avenida de la ciudad [...]” (“La cultura de las humanidades”, p. 60; énfasis del autor).

38 A. Reyes, *Pasado inmediato*, p. 210.

39 P. Henríquez Ureña, *La utopía de América*, ed. cit., p. 5.

40 En cuanto a la institucionalización de la cultura en México resulta importante el discurso de Vasconcelos en la inauguración del nuevo edificio de la Secretaría. Ahí Vasconcelos explica, dando muestras de su imaginación alegórica, la decoración del edificio, que mezcla figuras aztecas con emblemas budistas y clásicos. La

meta, dice, es "Una verdadera cultura que sea el florecimiento de lo nativo dentro de un ambiente universal [...]." La creación del edificio, insiste Vasconcelos, como la Secretaría misma, incorporó muchos artistas al proyecto oficial, entre ellos Diego Rivera, proyectando así una de las tendencias de la política cultural del Estado mexicano en las décadas posteriores. El discurso está reproducido en el *Boletín de la Secretaría de Educación Pública*, I, 2, (México, 1922), pp. 5-9.

41 A. Reyes, "Discurso por Virgilio", *Obras completas*, XI, p.161. Es reveladora la maniobra de Reyes para adaptar las humanidades clásicas al ambiente político de su país. Al leer a Virgilio, por ejemplo, insiste en su importancia como "fermento para la noción de la patria" (p. 164). Luego representa a Virgilio como un poeta modelo para una sociedad campesina: "Y para ser más nuestro, Virgilio es el cantor de los pequeños labradores, de los modestos propietarios rústicos" (p. 175). Poco le falta para añadir que Virgilio era el verdadero poeta de la Revolución.

IX. "Nuestra América": arte del buen gobierno

¿A dónde va la América, y quién la junta y la guía?
Martí, "Madre América"[1]

I

De entrada, un breve comentario sobre los objetivos y los problemas de la lectura: más que los contenidos de una idea o un concepto de América Latina, quisiéramos explorar la configuración de un discurso latinoamericanista en José Martí y el fin de siglo. La noción de la "idea" ha sido el núcleo generador –casi siempre irreflexivo– de cierta historiografía de la cultura que nos resulta problemática. Ese tipo de narrativa historiográfica presupone frecuentemente la presencia de América Latina como un campo desde siempre organizado en el exterior de los "conceptos", como

una presencia referible o hasta comprensible por la transparencia de las ideas, y luego historiable.

Nos interesa explorar, más bien, las figuras, los dispositivos de la autoridad que posibilitan el recorte, el ordenamiento textual de lo latinoamericano. América Latina, en ese sentido, no es un campo de identidad organizado, demarcado, antes de la intervención de la mirada que busca representarlo. Partimos de la hipótesis que "lo latinoamericano" es un campo producido, ordenado, en la misma disposición –políticamente sobredeterminada– del discurso que nombra y al nombrar genera el campo de la identidad.

Por otro lado, también quisiéramos distanciarnos de la mitología, muy común hasta hace unos años, de la "autorreferencialidad" pura de la palabra. Tal ideología podría llevarnos a suponer que la heterogénea realidad latinoamericana, más allá de las palabras que la designan, no tiene sino el estatuto lógico de un libro o una ficción. Tampoco habría que incurrir en un empirismo ingenuo para reconocer que América Latina rebasa las representaciones que sobre su experiencia múltiple y contradictoria han producido los intelectuales. América Latina existe como una problemática ineluctable que exige reflexión y trabajo: su existencia es por lo menos tan densa e ineludible como la política norteamericana en Centroamérica en los últimos años.

Proponemos, entonces, una distinción entre el espacio múltiple y heterogéneo de la tierra americana, y los diferentes intentos de construir un mundo –una lógica del sentido– con esos materiales, existe la distancia marcada por la transformación que toda práctica discursiva opera, aun al proponer la definición categórica, esencial, de su objeto. El valor y el signo político de cada reflexión sobre lo latinoamericano no radica tanto en su capacidad referencial, en su capacidad de "contener" la "verdadera" identidad latinoamericana, sino en la posición que cada postulación del ser ocupa en el campo social o, para ser más exactos, intelectual, donde la "definición" se enuncia. En ese sentido, América Latina existe como un campo de lucha donde diversas postulaciones y

discursos latinoamericanistas históricamente han pugnado por imponer y neutralizar sus representaciones de la experiencia latinoamericana; lucha de retóricas y discursos –a veces seguidas de luchas armadas– que se disputan la hegemonía sobre el sentido de "nuestra" identidad. Es decir, tras cada postulación de lo latinoamericano hay una voluntad de poder, ejercida desde diferentes lugares en el mapa de las contradicciones sociales. Nos preguntaremos sobre el lugar de un *clásico* latinoamericanista, "Nuestra América" de Martí, en el interior de ese campo de luchas.

Siempre resulta difícil leer –críticamente– a un clásico. En el caso de "Nuestra América", se trata de un clásico cuyas condiciones de producción se han ido borrando con el paso del tiempo y el proceso de su canonización. Ese texto ha pasado a ser –más que una *representación* de América Latina– una cifra inmediata en que zonas discordantes de la cultura latinoamericana, desde diferentes ángulos y posiciones políticas, "reconocen" su identidad. Esa es, por cierto, una posible definición del texto clásico: un acontecimiento discursivo que en la historia de sus lecturas –borradas las condiciones específicas de su producción– asume un enorme poder referencial[2]; un texto que, institucionalizado, pierde su carácter de acontecimiento discursivo y es leído en función de la presencia inmediata del mundo representado. En Martí continuamente leemos "nuestra" identidad. Por ese poder referencial que las instituciones culturales le inyectan al texto suponemos que Martí efectivamente nos define y aceptamos la trascendencia de su verdad. Más aún, "Nuestra América" nos define en un gesto indudablemente crítico, antiimperialista, si se quiere; gesto, por eso mismo, fundamental para "nosotros". Nos preguntamos: ¿quiénes quedan incluidos –o excluidos– por ese campo de identidad? ¿Desde qué lugar en el mapa de las contradicciones sociales se enuncia, se postula, solidariamente ese "nosotros"? ¿Qué autoridad social regula la entrada de materiales al campo de identidad? ¿O es que efectivamente todos hablamos por esa voz –la del escritor– que nos enuncia? Habría

que precisar las condiciones históricas, las luchas políticas, a que responde esa definición, que llega a nosotros, al parecer, absoluta, fuera del tiempo. Pero ¿cómo explicar la artificialidad, las normas de ese discurso que nos define, mientras sabemos que busca defendernos, protegernos de "ellos" al representarnos?

> ¡Padre Martí, padre real, granero del apetito pasado y del hambre futura, troje de la que seguimos viviendo [...]![3]

Por cierto, la enorme capacidad interpelativa, inclusiva, de la *familia* martiana sólo en parte es producto de su canonización. El propio Martí, desde los primeros párrafos de "Nuestra América", le proyecta un lugar a su destinatario en el interior del campo de la identidad autorial:

> ¡Estos nacidos en América, que se avergüenzan, porque llevan delantal indio, de la madre que los crió, y reniegan ¡bribones! de la madre enferma, y la dejan sola en el lecho de las enfermedades! Pues ¿quién es el hombre?, ¿el que se queda con la madre, a curarle la enfermedad, o el que la pone a trabajar donde no la vean, y vive de su sustento en las tierras podridas [...] paseando el letrero de traidor en la espalda [...]?[4]

Hay que ser ese hombre, pues. "La crítica es la salud de los pueblos, pero con un sólo pecho, con una sola mente" (p. 31). O se es ese hombre –aceptadas las normas indiscutidas de esa "mente"– o se es un traidor. El texto interpelativo le predispone un lugar a su destinatario dentro de la familia, la metáfora clave en todo Martí. La metáfora de la familia refuerza y endurece la interpelación, porque si bien es posible cuestionar las categorías convencionales de lo social, más difícil resulta distanciarse de la continuidad natural de la familia y la filiación. La crítica, como pensamos, comienza donde termina la metáfora de la familia, desnaturalizando y explicando el carácter histórico de esa autoridad que

decide los rasgos del "nosotros" firmemente inclusivo, efecto de la interpelación. ¿Pero cómo distanciarse de esa entonación –voz del padre– que con furia nos anuncia (a sus "hijos", o a sus lectores, más bien) que el rechazo o incluso el cuestionamiento de la homogeneidad familiar –espacio de su autoridad– sería condenado al silencio, a la exclusión con que se castiga a los traidores? Acaso el discurso *polémico y crítico* de "Nuestra América" –que con rigor asume y desmantela las "familias" de otras postulaciones del "ser" americano– responda a esa pregunta.

II

El discurso de la identidad en "Nuestra América" se apoya en un relato de la historia mediante el cual Martí plantea la problemática –"el enigma hispanoamericano" (p. 31)– que su propio discurso intentará resolver. Según ese relato, la historia americana no es un proceso en que el "ser", armónica y progresivamente, acumula los rasgos esenciales de su identidad. La identidad no se representa como una totalidad desde siempre constituida. En cambio, ahí el ser americano se representa como efecto de la violenta interacción de fragmentos que tienden, anárquicamente, a la dispersión.

> Éramos una visión, con el pecho de atleta, las manos de petimetre y la frente de niño. Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España. El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor [...] (p. 30).

Más que una unidad orgánica, ese cuerpo –el de la madre América– ha sido "descoyuntado" y "descompuesto". Armado con restos de códigos, con fragmentos incongruentes de tradiciones en pugna, ese cuerpo es el producto de una violencia histórica, del desplazamiento de los "orígenes confusos y manchados de sangre"[5].

El discurso martiano, nuevamente, se sitúa ante la fragmentación e intenta condensar lo disperso. Su autoridad –ligada, según veremos, a los dispositivos compensatorios de una mirada reintegradora– se basa también en un proyección del porvenir, en una teleología que postula la superación definitiva de la fragmentación: la redención última de una América orgánica, purificada de las manchas que opacaban su plenitud originaria. De ahí se desprende, sin embargo, la ambigüedad de la teleología martiana: la historia no es vista como el devenir armonioso de la perfectibilidad futura, sino más bien como el proceso de luchas continuas, de un "pasado sofocante" (p. 32) que dispersa y aleja al cuerpo de la armonía originaria. Porque "en lo humano todo el progreso consiste acaso en volver al punto de que se partió"[6]. Impulsada por las continuas "discordias parricidas" (p. 32), la historia está hecha de "ruinas" (p. 32). Su devenir, en Martí, descompone la totalidad, de cuyo cuerpo orgánico y originario sólo quedan restos que debían ser rearticulados.

Sin embargo, en ese relato no habría que buscar una poética de la fragmentación; la fragmentación en Martí produce terror: es el límite de su discurso. La dispersión produce la nostalgia de un sujeto que ve en el pasado el despliegue incesante de una catástrofe, e intenta rehacer –con la materia deshecha, arruinada, de la experiencia histórica– la solidez del fundamento, la estabilidad perdida.

Para Martí, ese ejercicio ordenador, "hermanador", era doblemente necesario: no sólo garantizaría la consolidación del buen gobierno, contribuyendo a dominar el parricidio, los "tigres de adentro"; además posibilitaría la defensa de la familia recompuesta contra la amenaza –nada imaginaria– de la intervención extranjera: el "tigre de afuera". El discurso del ser, nuevamente, se arma sobre la dialéctica adentro/afuera, en el doble movimiento de la homogeneización del interior –"la casa de nuestra América"[7] y la exclusión de los "otros", sin duda poderosos, cuya amenaza en todo caso posibilita y hace indispensable la consolidación del

interior. Pero en "Nuestra América", "ellos" no es sólo pronombre del capital, de la modernidad extranjera. El "nos-otros", según el propio Martí, también estaba llenos de tigres, "otros" que impedían la coherencia del ser latinoamericano. ¿Qué tipo de fuerzas generaban la fragmentación interior?

III

Significativamente, en el mismo gesto de asumir la pregunta –qué somos–, en el mismo itinerario de la escritura como búsqueda de la "clave del enigma hispanoamericano" (p. 31), "Nuestra América" no responde espontánea e inmediatamente a la problemática de la identidad, ni a la amenaza real del imperialismo norteamericano. Al plantearse la pregunta el texto se sitúa ante el archivo de materiales, imágenes, representaciones, que desde las guerras de independencia se habían planteado la pregunta y habían definido el quehacer intelectual precisamente en función de la investigación del "enigma" de la identidad y de las condiciones y posibilidades del *buen gobierno*[8].

A primera vista, pareciera que el terror martiano a la fragmentación remite a la voluntad de orden que desde Bolívar definía al discurso iluminista, modernizador, de los patricios, cuya legitimidad y poder efectivo radicaba en el proyecto de formación de los sujetos nacionales, inseparable a su vez del proceso de la consolidación estatal. En efecto, "Nuestra América" asume y *reescribe* las figuras, los dispositivos de representación de aquella retórica: civilización/barbarie, ciudad/campo, modernidad/tradición; o –para usar las metáforas del propio Martí–, el "caos" como efecto de "la pelea del libro contra el cirial" (p. 27).

Sin embargo, para los patricios –según vimos en la lectura de Bello y Sarmiento–, el poder de la letra proveía la racionalidad necesaria para dominar la bárbara naturaleza americana, contribuyendo así a la modernización, a la civilización de la tierra americana. En cambio, "Nuestra América" invierte esa economía del

sentido en una postulación de lo autóctono (p. 28), del "hombre natural", como el fundamento necesario –aunque manchado en sangre y olvidado– de la definición del ser y el buen gobierno.

Como los letrados, Martí representa a América Latina como una realidad "descoyuntada"; también en él la deseada homogeneidad del "nosotros", se postula en respuesta al caos y a la desarticulación del Estado. Pero por el reverso de la retórica modernizadora, Martí explica el caos en función de la mala representación de los "letrados artificiales" (p. 28), cuyo discurso, delimitado por las formas del "libro importado" (p. 28), había excluido la particularidad americana, autóctona, de los proyectos nacionales.

"No hay batalla entre la civilización y la barbarie, sino entre la falsa erudición y la naturaleza" (p. 28). La referencia a Sarmiento no puede ser más clara. Si en Sarmiento, por ejemplo, el intelectual se autorrepresenta y se legitima como un viajero, como traductor, mediando entre la página en blanco del desierto y la plenitud de la biblioteca europea, en Martí el discurso de la identidad niega el modelo de la importación y propone la construcción de una biblioteca alternativa. Contra los "redentores bibliógenos" (p. 29), Martí postula la necesidad del archivo de la tradición, un saber alternativo y americano:

> La universidad europea ha de ceder a la universidad americana. La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. [...] Injértese en nuestras repúblicas el mundo, pero el tronco ha de ser de nuestras repúblicas (p. 29).

En ese gesto polémico, que paso a paso desmonta las figuras y los mecanismos de autorización de la retórica modernizadora, Martí propone la autoridad de un nuevo saber que encuentra, en la metáfora del árbol –el *cirial*–, un núcleo generador.

> Ya no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor [...] ¡los árboles se han de poner en fila, para que no pase el gigante de las siete leguas! Es la hora de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes (p. 26).

En la retórica iluminista, el desplazamiento del viaje, en la figura del transporte que escinde y da sentido al desierto, era una metáfora matriz, un icono del poder ordenador del discurso. En cambio, precisamente en oposición al desplazamiento (al "gigante de las siete leguas"), en Martí domina la metáfora del árbol, ligada también al fundamento geológico –puro, elemental– de la "plata en las raíces de los Andes".

Ya notaban Deleuze y Guattari la importancia del árbol –del libro-árbol– como emblema clásico de un saber estable y jerarquizador, dominado por el deseo de la continuidad y el firme fundamento que garantiza el origen puro, incontaminado (como la "plata en las raíces")[9]. Pero tampoco debemos hipostasiar la significación de una figura que en distintas coyunturas bien puede variar su funcionalidad. Habría que preguntarse, más bien, sobre el lugar (y el *uso*) de la retórica ante los discursos del poder. En Martí, el saber de la tierra, en su postulación del retorno a lo más básico y elemental ("lo más genital de lo terrestre", dirá Neruda medio siglo después) cumple una función estabilizadora que sin embargo se opone, en su coyuntura, a los discursos ya institucionalizados, *estatales*, de la modernización y el progreso.

Es cierto, por otro lado, que el discurso de lo autóctono cristaliza una estrategia de legitimación que le otorgará a zonas de la literatura latinoamericana una enorme autoridad social, incluso en el interior del Estado: ese será el caso, por ejemplo, de la *raza cósmica* de Vasconcelos y también del indigenismo oficial, promovido por la Secretaría de Educación Pública en México a partir de 1921. Recordemos también la importancia del nacionalismo culturalista de Rojas y Lugones en la Argentina del Centenario,

que sublimó y se apropió de la gauchesca, situándola en el centro mismo de la literatura nacional.

Sin embargo, en la coyuntura en que operaba Martí, el discurso de lo autóctono no contaba –en el Estado– con destinatarios favorables; por el contrario, era un discurso subalterno y crítico del poder en una época aún dominada por un positivismo rampante:

> No detengamos a los Estados Unidos en su marcha [...]. Alcancemos a los Estados Unidos. Seamos América, como el mar es el océano. Seamos Estados Unidos[10].

Aunque hemos insistido en Sarmiento –emblema del proyecto civilizador– como un punto clave de referencia polémica en “Nuestra América”, también conviene recordar el contexto específico en que se publicó el ensayo. “Nuestra América” apareció en 1891, en plena época del porfiriato, en *El Partido Liberal* de México, periódico oficial de aquel Estado desarrollista, abierto al capital extranjero como ningún otro en su momento histórico. De ahí que podamos leer el discurso de lo autóctono en “Nuestra América” como una crítica audaz, aunque necesariamente oblicua, de la política modernizadora del porfiriato:

> Sobre algunas repúblicas está durmiendo el pulpo. Otras [repúblicas], olvidando que Juárez paseaba en un coche de mulas, ponen coche de viento y de cochero a una pompa de jabón; el lujo venenoso, enemigo de la libertad, pudre al hombre liviano y abre la puerta al extranjero (p. 31).

La polémica es, a su vez, contra los intelectuales orgánicos, los “científicos” del porfiriato, y contra su saber positivista, institucionalizado en el campo estatal. Hacia la misma época en que se publica “Nuestra América”, uno de los más notables “científicos” mexicanos, el ingeniero Francisco Bulnes, escribía:

> No son Europa y los Estados Unidos, con sus ambiciones, los enemigos de los pueblos latinos de América; no hay más enemigos terribles de nuestro bienestar e independencia que nosotros mismos. Nuestros adversarios, ya los he hecho conocer, se llaman: nuestra tradición, nuestra herencia morbosa, nuestro alcoholismo [...][11].

En efecto, “Nuestra América” emerge en una época de circulación y dominio de representaciones de América Latina como un cuerpo enfermo, contaminado por la impureza racial, por la sobrevivencia de etnias y culturas tradicionales supuestamente destinadas a desaparecer en el devenir del progreso y la modernidad. En ese contexto dominado por discursos oficiales que ante la pregunta –qué somos– respondían “Seamos Estados Unidos”, no podemos subestimar la identidad crítica del saber de la raíz, del acercamiento martiano a las culturas aplastadas por la modernización.

Para Martí, esos discursos colonizadores eran el “tigre de adentro”, la causa misma de la “enfermedad”. En “Nuestra América” el caos no es efecto de la “barbarie”, de la carencia de modernidad; la descomposición de América es producida por la exclusión de las culturas tradicionales del espacio de la representación política. De ahí que “Nuestra América” proponga la construcción de un “nosotros” hecho justamente con la materia excluida por los discursos –y los Estados– modernizadores: el “indio mudo”, el “negro oteado”, el campesino marginado por la “ciudad desdeñosa” (p. 30). Porque si el “hombre natural” no era incluido en el proyecto del ser nacional, en el espacio del buen gobierno, “se lo sacude y gobierna”: “Viene el hombre natural, indignado y fuerte, y derriba la justicia acumulada de los libros, porque no se la administra en acuerdo con las necesidades patentes del país” (p. 28).



IV

Por momentos, la crítica a los "bibliógenos redentores" en "Nuestra América" parecería indicar cierto antiintelectualismo: "Ni el libro europeo, ni el libro yanqui, daban la clave del enigma hispanoamericano" (pp. 30-31); y "el libro importado ha sido vencido en América por el hombre natural" (p. 28). Su crítica de la artificialidad de la letra (importada) presupone, en todo caso, la alternativa más eficaz de una mirada, de unos modos de representación, que reclaman tener acceso inmediato a "los elementos naturales del país" (p. 28). Liberada de las "formas importadas" (p. 29), esa mirada sería fundamental para la consolidación del buen gobierno: "Surgen los estadistas naturales del estudio directo de la Naturaleza" (p. 31).

Sin embargo, también es evidente que sabe*r* y *conocer*, es decir, las tareas específicas (y *discursivas*) de los intelectuales, son palabras claves a los largo del ensayo: "Conocer el país y gobernarlo conforme al conocimiento, es el único modo de librarlo de tiranías" (p. 29). De ahí que la espontaneidad y la inmediatez que ese sujeto reclama, en su investigación de "los elementos naturales del país", sean sumamente relativas, si no imposibles. Esa mirada, según el texto, es más "directa" que la artificialidad de la letra, pero también implica –ante la realidad que busca representar– una serie de dispositivos, de formas, un sistema de mediaciones que posibilitan la producción del sentido, la demarcación de los contornos de su objeto.

Pronto tendremos que preguntarnos sobre la economía, los parámetros de valoración que regulan esa mirada. Digamos, por ahora, que el primer paso del itinerario de la "buena" representación del ser americano ha sido negativo: la desautorización, nada solapada, por cierto, de otros modos de representación. La marcada insistencia, a lo largo de "Nuestra América", en la necesidad y la autoridad social del saber de cierto tipo de intelectuales, indica la intensidad de las luchas por el poder (sobre el sentido de lo latinoamericano) en el que el texto queda inscrito. El objeto de la pugna en que se inscribe Martí es la autoridad sobre la

representación –el saber– de lo que realmente somos: la clave del enigma. "Nuestra América", en este sentido, más que un "reflejo" de América Latina, es una reflexión sobre qué tipo de discurso legítima y eficazmente podía representar ese campo conflictivo de identidad. Es decir, en el proceso de su representación "nosotros", "Nuestra América" reflexiona y debate sobre las condiciones de posibilidad y normas de la "buena" representación.

Según hemos sugerido, la primera condición de verdad de esa representación es la inclusión de las culturas tradicionales, subalternas –hasta entonces marginadas por el discurso modernizador– en el espacio del "nosotros" y de la política:

> El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar a sus hijos. El negro, oteado, contaba en la noche la música de su corazón, sólo y desconocido, entre las olas y las fieras. El campesino, el creador, se revolvía, ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa, contra su criatura (p. 30).

El discurso martiano se representa, entonces, como el lugar de la incorporación de aquellas zonas del mundo americano que para los letrados habían marcado los poderosos límites del valor, de la identidad deseada. Parecería que en Martí habla el otro, la barbarie: en esa escritura que propone un retorno al "alma de la tierra" (p. 29), a la madre, a los márgenes de la civilización –al mundo del mito, de la música, de las fieras– parecería que se disuelve la distancia entre el saber y las culturas tradicionales, superada la "pelea del libro contra el cirial" en un "nosotros" desjerarquizado, nivelador. Parecería que la condición de la verdad es la obliteración de la ley opresora del padre y la restitución –al centro del "nosotros"– de la originaria voz materna.

Pero el otro –las "masas *mudas* de indios" (p. 27)– no tiene discurso. La misma historia de su explotación generaba "el desdén inicuo e impolítico de la raza aborigen" (p. 30)[12]. Aunque

el subalterno debía ser *objeto* de la representación, del conocimiento, no podía convertirse en *sujeto* del saber:

> En pueblos compuestos de elementos cultos e incultos, los incultos gobernarán, por su hábito de agredir y resolver las dudas con su mano, allí donde los cultos no aprenden el arte del gobierno. La masa inculta es perezosa, y tímida en las cosas de la inteligencia, y quiere que la gobiernen bien, pero si el gobierno le lastima, se lo sacude y gobierna ella (p. 28).

La masa –ella– es un cuerpo peligroso al otro lado de la inteligencia. Ese cuerpo –"inculto" no tiene saber; al contrario, es lo otro del saber. Y por el reverso del silencio de ese cuerpo adquiere espesor y se autoriza la "inteligencia" que habla. De ahí se desprenden, por lo menos, dos consecuencias: primero, que entre el que tiene la autoridad para hablar y el objeto que debía ser representado –las culturas subalternas– existe una marcada distancia, jerarquizante y subordinativa; y segundo, que esa "inteligencia superior" (p. 28) –diferenciada también de los letrados modernizadores– por ser capaz de representar al "desconocido" (el enigma, el otro, la madre olvidada) podía cumplir un papel mediador entre los dos mundos en pugna, proveyendo así el saber necesario para la estabilización del buen gobierno.

V

En términos del análisis del sujeto y de la autoridad presupuesta por la representación del "nosotros", las "ideas" sobre el buen gobierno en "Nuestra América" no son decisivas como la configuración misma de los enunciados. En su crítica de "la pluma fácil o la palabra de colores" (p. 27) de los letrados, Martí postula la prioridad de una "prosa centelleante y cernida; cargada de ideas" (p. 31). Es decir, defiende la necesidad de un saber inmediato y transparente, arraigado en "el peso de lo real" (p. 29). Sin

embargo, por el reverso de ese reclamo, en "Nuestra América" leemos una escritura enfáticamente estilizada. Además de privilegiar el desplazamiento tropológico de la palabra "natural", esa escritura relativiza el peso de la sintaxis, trastocando la economía del argumento y problematizando la "transparencia" y la comunicabilidad misma del discurso.

Más que "cargada de ideas", esa prosa –intensamente *sobreescrita*– está saturada de *figuras*. En su discurrir, la intensificación figurativa apunta al trabajo y a la autoridad *literaria* que genera. Esa forma reconoce en la voluntad de estilo su principio de coherencia. Y no leemos la estilización, según señalamos antes, como un rasgo individual de Martí; leemos en la estilización la marca –trazada sobre la superficie misma del discurso– de un trabajo que destaca la especificidad de una autoridad (social) alternativa y polémica[13]. Más allá de Martí, en América Latina, esa autoridad emerge precisamente en oposición no sólo a los "contenidos" de los proyectos modernizadores, sino también en pugna con los usos "científicos" de la lengua que lo político-estatal, dominado por el positivismo, tendía a privilegiar.

De ahí que en Martí el énfasis en la autoridad literaria de la representación no presuponga un distanciamiento de lo social. Por el contrario, el carácter literario de la mirada es lo que garantiza, en "Nuestra América", la "verdad", el reclamo de autoridad política de la representación. Porque la literatura, según esa estrategia de legitimación, era el discurso que aún podía representar el origen, lo autóctono y todos aquellos márgenes que los lenguajes racionalizadores, distintivos de la modernización, no podían representar. En ese sentido, en "Nuestra América" la *forma* misma cumple una misión política fundamental. Aunque devaluada, sin duda, en la economía autoritaria del sentido que regulaba a los discursos estatales, esa lengua literaria se propone como un paradigma alternativo, como la forma que debían aprender los buenos estadistas, los "creadores", para gobernar al mundo *originario* de América, centrado en el "alma de la tierra" (p. 29). "[Sentado] en

el lomo del cóndor, regó el Gran Semí, por las naciones románticas del continente y por las islas dolorosas del mar, la semilla de la América nueva" (p. 33). En "Nuestra América", texto armado en torno al poder conjugador y condensador de la metáfora, la literatura se autorrepresenta como el cultivo de esa diseminación, reagrupando las semillas regadas sobre la tierra, y proyectándose como la forma misma del saber del "árbol". Esa América, ya casi resulta redundante decirlo, es el espacio por excelencia de la figura, del tropos, del *trópico* de la fundación; de ahí el reclamo de prioridad de la autoridad literaria en el ejercicio del buen gobierno.

La tropología de "Nuestra América", de ineluctable inflexión *telúrica*, no era nueva para Martí. Remite al concepto de literatura moderna –diferenciada de las letras político-estatal– que Martí venía elaborando desde comienzos de la década de los ochenta: la literatura como una hermenéutica privilegiada, acaso la única capaz, en la sociedad secularizada, de reconstruir la experiencia de la totalidad perdida; único modo de interpretar los signos oscuros de la armonía originaria, desarticulada y descompuesta por el devenir del progreso y la modernidad. Es el poeta, en la modernidad, el que media entre las fuerzas de la historia, "el hombre impaciente y la naturaleza desdeñosa": "madre muda" que esconde "el secreto del nacimiento"[14]. En "El poeta Walt Whitman" (1887) había escrito Martí:

> La literatura que anuncie y propague el concierto final y dichoso de las contradicciones aparentes; la literatura que, como espontáneo consejo y enseñanza de la Naturaleza, promulgue la identidad en una paz superior de los dogmas y pasiones rivales que en el estado elemental de los pueblos los dividen y ensangrientan; la literatura que inculque en el espíritu espantadizo de los hombres una convicción tan arraigada de la justicia y la belleza definitivas que las penurias y fealdades de la existencia no la descorazonen ni acibaren, no sólo revelará un estado social más cercano a la perfección que todos los conocidos, sino que, hermanando felizmente la razón y la gracia, proveerá a la Humanidad, ansiosa de maravilla y de poesía, con la religión que confusamente aguarda desde que conoció la oquedad e insuficiencia de sus antiguos credos[15].

Relativizado el poder de los sistemas tradicionales de representación, en los "ruines tiempos" de la "modernidad", ésa podía ser la tarea compensatoria de la literatura: la reconstrucción –a partir de las ruinas y desechos de la experiencia– de la totalidad de lo "uno", el fundamento, el origen perdido tras la fragmentación desatada por la división del trabajo, la economía racionalizadora y el descentramiento del mundo[16].

"Nuestra América" presupone esa estrategia de legitimación: el reclamo del poder *aurático* y redentor de la literatura[17]. Sin embargo, el ensayo notablemente amplía el dominio de la mirada literaria, aplicando su hermenéutica a los enigmas políticos y latinoamericanizando su crítica de la modernidad.

En el "Prólogo al *Poema del Niágara*", Martí aún relacionaba la emergencia de la nueva literatura con la experiencia de la privatización, es decir, con la pérdida de las dimensiones épicas, colectivas, que en la sociedad tradicional garantizaban el lugar central y la influencia pública de la literatura[18]. "Nuestra América", en cambio, cristaliza el intento de superar la "crisis", la alienación de la vida pública que en el Prólogo definía la situación del escritor moderno. "Nuestra América" registra, mediante el *ars* del buen gobierno, una repolitización del discurso literario; el intento de llevar la autoridad de la mirada estética al centro mismo de la vida pública latinoamericana. Sin embargo, no se trata simplemente de la subordinación de la literatura a los imperativos políticos. Se trata, más bien, de una estetización de la política que postula el lugar indispensable del saber literario en la administración del buen gobierno, basado en "el poder del alma de la tierra, armoniosa y artística"[19].

En tanto resistencia a la modernización, la literatura efectivamente armaba una defensa contra el imperialismo, contra

la amenaza de "ellos": la modernidad expansiva de los Estados Unidos y, a la vez, los discursos internamente colonizadores de los "letrados artificiales". Pero esa defensa del "ser", articulada desde la literatura, implicaba un nuevo recorte –jerarquizador y subordinativo– de la heterogénea experiencia americana. Impulsada por un deseo de legitimidad, por un reclamo de influencia pública, también en Martí la "verdad" del ser es el efecto de una notable voluntad de poder.

Notas

1 Martí, "Discurso de la Sociedad Literaria Hispanoamericana" (1890), en *Nuestra América* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977). Ese discurso, conocido también como "Madre América", fue el antecedente directo del ensayo "Nuestra América" que Martí publicó en México y Nueva York unos meses después, a comienzos de 1891.

2 Cintio Vitier señala: "Entre los riesgos que entraña el estudio de Martí no es el menor el de quedar prendidos en el hechizo de su obra [...]. Aun sabiendo que esa obra es el testimonio de un hombre que no separó el arte de la vida, la palabra de la acción, es tal su riqueza, que ella sola puede ampliamente absorber todas nuestras energías. Rendirse a esa única fascinación, sin embargo, no sería una conducta de verdadera fidelidad al espíritu martiano." "Martí futuro", *Temas martianos*, ed. cit., p. 120.

3 Gabriela Mistral, "Los *Versos sencillos* de José Martí", edición de M. P. González, *Antología crítica de José Martí* (México: Editorial Cultura, 1960), p. 258.

4 Martí, "Nuestra América" (1891), *Nuestra América*, p. 27. Todas las citas del texto parten de esta edición; entre paréntesis indicaremos arriba la página correspondiente.

5 Martí, "Madre América", p. 22.

6 Martí, "Prólogo al *Poema del Niágara*", *Nuestra América*.

7 Martí, "Madre América", p. 20.

8 Ya en Sarmiento la pregunta –qué somos– asumía la forma de la investigación (y el relato) del enigma: "¡Sombra terrible del Facundo, voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo. Tú posees el secreto: ¡revélanoslo!", *Facundo*, ed. cit., p. 45. Por otro lado, el relato del enigma es un modo clásico de organizar la producción del saber. En una lectura alternativa del *Edipo,* Foucault analiza la tragedia –no ya como la historia de los

deseos y represión del yo– sino como una reflexión sobre la relación entre la búsqueda de la verdad y la imposición del poder: "Este personaje del tirano no sólo se caracteriza por el poder sino también por cierto saber [...] Edipo es quien consiguió resolver por su pensamiento, su saber, el famoso enigma de la esfinge. [En] todo momento dice que él venció a los otros, que resolvió el enigma de la esfinge, que curó la ciudad [...]". Foucault, *La verdad y las formas jurídicas,* traducción de E. Lynch (Barcelona: Gedisa, 1980), p. 54. Por su parte, en "La biblioteca de Babel" *(Ficciones*), Borges había reflexionado sobre la violencia y las luchas por el poder como presupuestos de la búsqueda de la clave del enigma. Véase también su "Poema conjetural" (*El otro, el mismo*) sobre el letrado Francisco Laprida, que solo en la muerte, en el encuentro con la "barbarie", descubre "la recóndita clave de mis años [...]/ La letra que faltaba, la perfecta/ forma que supo Dios desde el principio".

9 G. Deleuze y F. Guattari, *Rizoma*, traducción de C. Casillas y V. Navarro (México: Premiá, 1978).

10 Sarmiento, *Conflicto y armonía de las razas en América* (1883, Buenos Aires, 1915), p. 456. Este libro de Sarmiento bien puede leerse como uno de los clásicos del positivismo contra el cual debate intensamente Martí: "No hay odio de razas, porque no hay razas. Los pensadores canijos, los pensadores de lámparas, enhebran y recalientan las razas de librería, que el viajero justo y el observador cordial busca en vano en la justicia de la Naturaleza, donde resalta en el amor victorioso y el apetito turbulento, la identidad universal del hombre. [...] Peca contra la Humanidad el que fomente y propague la oposición de las razas" ("Nuestra América", p. 32). Sin embargo, al debatir contra el concepto de determinismo racial que dominaba en el positivismo, Martí tiende a escamotear las luchas y jerarquizaciones que efectivamente operaban en términos étnicos. Martí tiende, por ejemplo, a hipostasiar el concepto de una América "mestiza" o "criolla", supuestamente integrada. Si bien ese deseo de homogeneidad e integración étnica implica una crítica del racismo positivista, a la vez escamotea el factor étnico

como una de las medidas reales de exclusión y violencia en la política de los Estados modernizadores del fin de siglo.

11 Francisco Bulnes, *El porvenir de las naciones latinoamericanas ante las recientes conquistas de Europa y Norteamérica* (*Estructura y evolución de un continente*) (México: Sociedad de Artistas y Escritores, s. f.), p. 1. Otra reflexión positivista sobre la "enfermedad" latinoamericana, de mucha influencia en su época, fue *Nuestra América* (*Ensayo de psicología social*) (1903) del argentino Carlos O. Bunge (Buenos Aires: Casa Vaccaro, 1918): "Y con todo, el mal, nuestro mal, *no* debe ser incurable [...]. No hallo, pues, sino un remedio, un solo remedio contra nuestras calamidades: la cultura, alcanzar la más alta cultura de los pueblos europeos... ¿cómo? por el trabajo" (p. 217). "Cultura", para Bunge, era sinónimo de progreso y modernización. La metáfora de la "enfermedad" –y de la *cura* sociológica– es también un núcleo generador en Alcides Arguedas, *Pueblo enfermo: contribución a la psicología de los pueblos hispanoamericanos* (1909). En Cuba, unos años después de la muerte de Martí, Enrique J. Varona, el único modo de defender a Cuba de los poderes extranjeros (se refiere, significativamente, a Inglaterra y no a EUA), era modernizar, urbanizar el campo, asumir el progreso que garantizaba el poder de los imperios. Ese texto también puede leerse como uno de los límites del debate en que se que situaba Martí, ya en 1891, contra el positivismo y su "ciencia" privilegiada: la sociología. (El texto de Varona se encuentra reproducido en la edición homenaje a E. J. Varona [La Habana: Apra, 1933], pp. 7-21).

12 En "Madre América" la jerarquización es más clara: "Y al reaparecer en esta crisis de elaboración de nuestros pueblos los elementos que lo constituyeron, el criollo independiente es el que domina y se asegura, no el indio de espuela, marcado de la justa, que sujeta el estribo y le pone adentro el pie, para que se vea de más alto a su señor" (p. 25).

13 Para enfatizar el carácter polémico de la estilización en Martí, convendría leer el "estilo" racionalizador de Varona en "El

imperialismo a la luz de la sociología". Lo primero que hace Varona en ese ensayo es precisar el lugar disciplinario de su discurso: "mi tema es el imperialismo, pero estudiado a la luz de la sociología. Estudiado a la luz de una ciencia, cuya materia es antigua, como lo son las preocupaciones de los hombres agrupados para vivir en sociedad, aunque sea nuevo su nombre, y nuevos sus procedimientos de investigación. A la luz de una ciencia que hoy ocupa el primer plano de las preocupaciones de los hombres de saber" (pp. 8-9). En ese ensayo además es notable el gusto de Varona por la estadística, su intento de evitar cualquier marca de "estilo" literario y la economía rigurosa de sus argumentos. Todo eso lo opone a Martí. Y no se trata sólo de variaciones en los "estilos" personales, sino de "miradas" o parámetros de autoridad discursiva que incluso generan *objetos* (conceptos de América Latina) contradictorios. Si Varona insiste en hablar desde la sociología habría que decir que Martí habla –representa a América Latina– desde la literatura.

14 Martí, "Prólogo al *Poema del Niágara*", p. 307.

15 Martí, "El poeta Walt Whitman", *Obra literaria*, p. 270. Véase también su "Emerson" (1882) en *Obra literaria*, pp. 239-250.

16 En una de sus *Escenas Norteamericanas* escribe Martí: "Tortura la ciencia y pone el alma en el anhelo y fatiga de hallar la unidad esencial, en donde, como la montaña en su cúspide, todo parece recogerse y condensarse [...]. El Universo es lo universo. Y lo universo lo uni-vario, es lo vario de lo uno. La Naturaleza, llena de sorpresas, es toda una" *(OC*, XI, p. 165). La metáfora es la figura privilegiada de ese anhelo de condensación; intento de ver la "juntura" entre los fragmentos desarticulados por la racionalización y la temporalidad moderna.

17 Según J. Habermas: "Sólo el arte, que se ha vuelto autónomo (respecto de exigencias externas de aplicación), opera como defensa, de manera complementaria, para las víctimas de la racionalización burguesa. El arte burgués se ha convertido en el coto reservado de una satisfacción, si bien virtual, de aquellas necesidades que en el proceso de vida material de la sociedad burguesa se han

vuelto, por así decir, ilegales. Me refiero al deseo de un trato mimético con la naturaleza, a la necesidad de convivencia solidaria fuera del egoísmo grupal de la familia reducida, a la nostalgia de la felicidad de una experiencia comunicativa eximida de los imperativos de la racionalidad respecto de los fines y abierta tanto a la fantasía como a la espontaneidad de la conducta. A diferencia de la religión interiorizada en el sujeto, de la filosofía convertida en cientificismo y de la moral estratégico-utilitarista, el arte burgués no cumple tareas funcionales para los sistemas político y económico, sino que ha captado necesidades residuales que no pueden encontrar satisfacción en el sistema de las necesidades. Junto con el universalismo moral, entonces, el arte y la estética (desde Schiller hasta Marcuse) constituyen los fulminantes contenidos en la ideología burguesa", *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío* (Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1975), pp. 99-100. Por otro lado, en Martí la defensa estética de las "víctimas de la racionalización" se proyecta como la defensa misma de la identidad latinoamericana. De ahí que el "interior" del arte aurático expanda notablemente su radio de acción, proponiéndose incluso como un *arte* de gobierno. Seguramente esto también es efecto de lo que antes llamamos la modernización *desigual* de las instituciones y discursos en América Latina: en contraste con Europa y los Estados Unidos, la separación moderna de las funciones de que habla Habermas no logró consolidarse en América Latina. De ahí que la "confusión" de roles sea un rasgo distintivo, por ejemplo, de Martí y el latinoamericanismo finisecular.

18 En el "Prólogo al *Poema del Niágara*", Martí señala: "Y como el auvernés muere en París, más que deslumbrado, del mal del país, y todo hombre que se detiene a verse anda enfermo del dulce mal del siglo, tienen los poetas hoy [...] la nostalgia de la *hazaña*" (p. 305). "De aquí esos poetas pálidos y gemebundos; de aquí esa nueva poesía atormentada y dolorosa; de aquí esa poesía íntima, confidencial y personal, necesaria consecuencia de los tiempos" (p. 302). Sobre la privatización y "sicologización" del sujeto literario

moderno, como efecto de la disolución de las posibilidades épicas, colectivas, en la literatura, véase el ensayo sobre Holderlin de M. Foucault, "The Father's No", en *Language, Counter-Memory, Practice*, edición y traducción de D. F. Bouchard (Ithaca: Cornell University Press, 1977), pp. 68-86. Por otro lado, Martí se resiste a esa privatización. Su latinoamericanismo, según confirmaría la lectura de *Versos sencillos*, es un intento de superar la "alienación" de la poesía y de convertir la literatura en el paradigma de la identidad colectiva, nacional y continental.

19 Martí, "Madre América", p. 24.

X. El reposo de los héroes: poesía y guerra*

I

¿Cuál es el don de la poesía a la guerra?

En 1995 se cumplieron los cien años de la muerte de José Martí. Cayó en plena batalla, en Dos Ríos –en el Oriente de Cuba– el 19 de mayo de 1895, apenas unos meses después de iniciada la guerra contra el ejército español. Según el testimonio de los últimos que lo acompañaron, cabalgó en su caballo blanco de frente contra una emboscada[1]. Su cadáver, capturado y mutilado por las fuerzas enemigas, no fue recuperado hasta años después. En torno a su ausencia radical proliferan los monumentos; los discursos se multiplican, se disputan su silencio.

Murió por la patria. Dio la vida por un sentido de la justicia, la condición más básica y material de su existencia por la idea de una comunidad futura. ¿Cuáles fueron las condiciones que hicieron posible el intercambio entre el cuerpo del poeta y soldado y

los principios de la patria futura? ¿Cuáles los discursos que intervinieron para producir la ética del patriotismo, el nexo de la identificación, la lógica que regula el valor del intercambio, el don mayor de todos que el soldado –particularmente aquél que cae en la batalla– le ofrece a su comunidad[2]?

Casi dos décadas antes de su muerte, mientras residía en Guatemala, Martí le escribe al general Máximo Gómez, veterano de la Guerra de los Diez Años, una apasionada carta de presentación. "Aquí vivo –le escribe Martí al General– muerto de vergüenza porque no peleo"[3]. La carta inicia un notable intercambio epistolar entre el joven escritor y el experimentado militar, quien también se encontraba en el exilio recuperándose de una amarga derrota y a la expectativa –como Martí– de la rearticulación del movimiento revolucionario. La correspondencia nos sitúa, de entrada, ante la relación problemática entre el intelectual y la guerra.

Son notables las jerarquías que recortan las posiciones de los sujetos en aquella primera carta, particularmente el lugar distante y perimido en que se sitúa Martí ante la vitalidad y la capacidad de acción que su admiración le otorga al héroe militar: "He conmovido muchas veces refiriendo la manera con que Ud. pelea: la he escrito, la he hablado: en lo moderno no le encuentro semejante: en lo antiguo tampoco". La razón principal de la carta, según le explica Martí a Gómez, era obtener información de primera mano para un libro sobre la guerra con la intención, además, de comenzar así el diálogo en preparación para una biografía del General. La carta despliega el espejeo de un proceso doblemente constitutivo, tanto del soldado como objeto de cierto proyecto de resonancias épicas, como del sujeto intelectual que allí se inscribe y recorta su lugar.

Martí jerarquiza los lugares en ese intercambio desigual y, por el reverso del reconocimiento de la heroicidad viril y poderosa, se ubica en el lugar secundario de las palabras –el lugar mediado y pasivo de la escritura– desde donde admira y representa la

prioridad de la acción emblematizada por el cuerpo sano y completo del guerrero. "Enfermo seriamente y fuertemente atado, pienso, veo y escribo", señala Martí, identificando la escritura con cierta carencia física, con la práctica contemplativa de un sujeto incapacitado para la guerra: "Seré cronista, ya que no puedo ser soldado", le escribe al General, pidiéndole noticias con el fin de "publicar las hazañas escondidas de nuestros grandes hombres".

Por otro lado, es cierto que no debemos soslayar los pliegues de la propuesta, la negociación implícita en el gesto del reconocimiento otorgado a ese Otro poderoso. En efecto, la mirada y la escritura del cronista se postulan como la condición misma de la "grandeza" del soldado, puesto que son ellas las que hacen públicas –mediante la escritura– sus "hazañas escondidas". Habría también que explorar la crítica martiana de la violencia que, unos años después, llevaría a Martí, en un momento de ruptura con los líderes militares del movimiento emancipador, a recordarle a Gómez que "un pueblo no se funda como se manda un campamento" (*Epistolario*, p. 7); crítica que desde comienzos de 1880 se articula desde una defensa de la sensibilidad poética, espiritual, en tanto garantía de la coherencia y del sentido mismo de la guerra justa, de una revolución inevitablemente violenta, pero orientada como "obra detallada y previsoria de pensamiento" (*Epistolario*, p. 3). En todo caso, sorprende el enigmático cierre de aquella primera carta en que Martí se despide del General autodenominándose "el mutilado triste".

¿A qué mutilación se refería? Las dolencias crónicas que sufrió Martí, causadas en parte por la brutalidad de su encarcelamiento en Cuba cuando sólo contaba con 17 años de edad, no fueron, por cierto, simplemente metafóricas. Sin embargo, la intensidad dramática con que Martí cierra su primera carta al General sugiere otro tipo de carencia, corte o fragmentación que bien puede leerse en otro registro, como el efecto de la tensa emergencia de un sujeto profundamente dividido, cruzado por la tajante oposición entre la prioridad de los actos y la pasividad suplementaria y

sospechosa de la representación; es decir, un sujeto escindido por el "aborrecimiento en que tengo a las palabras que no van acompañadas de actos" (*Epistolario*, p. 2).

La oposición entre la palabra y el acto –corte que mutila, digamos, la potencialidad de un sujeto orgánico, heroico– remite al antiguo topos de armas y letras, reinscrito con frecuencia en la historia latinoamericana, en el Inca Garcilaso y en Ercilla, por ejemplo, o más cercanos a Martí, en los escritos de Bolívar y en la *Campaña del Ejército Grande* de Sarmiento, quien enfáticamente se lamenta del lugar subalterno del cronista en el campo de batalla. Sin embargo, la "vergüenza" que le comenta Martí al general Gómez es más radical y registra –precisamente en el lugar de la culpa, de la "envidia a los que luchan" (*Epistolario*, p. 1)– la constitución de un nuevo tipo de sujeto intelectual cuya relación con la guerra y con la patria futura se encontraría mediada, hasta el momento mismo de la muerte de Martí en Dos Ríos, por el proceso de la autonomización estética.

II

En efecto, ya a comienzos de la década de 1880, mientras Martí residía en Nueva York, su discurso sobre la guerra se inserta en una compleja e intensa reflexión sobre la crisis y la reconfiguración de la literatura en la modernidad. El prólogo que escribe Martí en 1882 al *Poema del Niágara* del venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde, inaugura esa reflexión, identificando el surgimiento de la "poesía moderna" con la "nostalgia de la hazaña" y la disolución de las condiciones que habían hecho posible la autoridad épica –los contenidos normativos, nómicos– de la literatura[4]. Se trata, como sugiere Martí en el "Prólogo", de los "dolores del hombre moderno" (p. 213) ante las transformaciones de un "nuevo estado social" (p. 207) en que se encontraban "desprestigiadas y desnudas todas las imágenes que antes se reverenciaban [y] desconocidas aún las imágenes futuras" (p. 207); época de

"cegamiento de las fuentes [y] anublamiento de los dioses" (p. 210). Nuevo estado social –ligado a lo que M. Weber llamaría luego el desencantamiento del mundo, en tanto efecto de la racionalización moderna– que Martí explícitamente relaciona en el Prólogo con la disolución del tejido discursivo e institucional que hasta el momento había garantizado la autoridad central de las formas literarias en la elaboración del *nomos* constitutivo del orden social. De ahí, para Martí, las "alas rotas" del poeta, figura solitaria que transita por un paisaje de ruinas y "se presenta armado de todas sus armas en un circo en donde no ve combatiente, ni estrados animados de público tremendo, ni ve premio" (p. 212).

La crisis del heroísmo que Martí lúcidamente relaciona con la disolución de las posibilidades épicas de la literatura moderna rebasa la perimida cuestión de los géneros literarios. Se inscribe en una reestructuración profunda de las condiciones mismas de la comunicación social que, según Martí, había sido sometida a un intenso proceso de fragmentación que acarreaba el "desmembramiento de la mente humana" (p. 208) y la "descentralización de la inteligencia" (p. 209); reconfiguración del orden simbólico que aseguraba los nexos, las articulaciones de la sociedad, la efectividad de la identificación social.

En términos del campo literario –cuya especificidad y relativa autonomía se constituye precisamente en el interior de tales transformaciones–, ese proceso de racionalización moderna sometió a los intelectuales a una nueva división del trabajo, impulsando la tendencia a la profesionalización del medio literario y delineando la reubicación de los escritores ante la esfera pública y estatal. Pero más importante aún, puesto que cruza diagonalmente y a la vez desborda los marcos del análisis sociológico e institucional, el proceso de autonomización produjo un nuevo tipo de sujeto relativamente diferenciado, y frecuentemente colocado en situación de competencia y conflicto con otros sujetos y prácticas discursivas que también especificaban los campos de su autoridad social. Este sujeto literario se constituye en un nuevo

circuito de interacción comunicativa que implicaba el repliegue y la relativa diferenciación de esferas con reglas inmanentes para la validación y legitimación de sus enunciados. Más allá de la simple construcción de nuevos objetos o temas, esa autoridad discursiva cobra espesor en la intensificación de su trabajo sobre la lengua, en la elaboración de estrategias específicas de intervención social. Su mirada, su lógica particular, la economía de valores con que ese sujeto recorre y jerarquiza la materia social demarcaba los límites de la esfera más o menos específica de lo estético-cultural. Tal vez no sea necesario detenernos aquí en las contradicciones que marcan la inflexión latinoamericana de ese proceso de autonomización. Al no contar con soportes institucionales, el proceso desigual de autonomización produce la hibridez irreductible del sujeto literario latinoamericano y hace posible la proliferación de formas mezcladas, como la crónica o el ensayo, que registran, en la misma superficie de su forma y modos de representación, las pulsiones contradictorias que ponen en movimiento a ese sujeto híbrido, constituido en los límites, en las zonas de contacto y pasaje entre la literatura y otras prácticas discursivas y sociales.

Tal proceso de autonomización tuvo efectos profundamente problemáticos para Martí. Si bien la descentralización implicaba cierta democratización de los medios en una época en que comienza "a ser lo bello del dominio de todos" (p. 209), la autonomización asimismo estimulaba el repliegue del sujeto literario y la consecuente reducción de sus efectos sociales. "La vida íntima y febril –señala Martí– no bien enquiciada, pujante y clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna" (p. 210).

> De aquí esos poetas pálidos y gemebundos; de aquí esa nueva poesía atormentada y dolorosa; de aquí esa poesía íntima, confidencial y personal, necesaria consecuencia de los tiempos, ingenua y útil, como canto de hermanos, cuando brota de una naturaleza sana y vigorosa, desmayada y ridícula cuando la ensaya

> en sus cuerdas un sentidor flojo [...]. Hembras, hembras débiles parecerían ahora los hombres, si se dieran a apurar, coronados de guirnaldas de rosas, [...] el falerno meloso (pp. 206-7).

Martí responde al repliegue del sujeto lírico con una notable ambivalencia. Responde con la sospecha, incluso, de que la autonomización reducía la literatura a una posición contemplativa, a una forma débil de intervención social. Su reflexión inscribe la emergencia de la poesía moderna en el drama de la virilidad, feminizando la marginalidad de la literatura con respecto a los discursos fuertes, efectivos, de la racionalidad estatal.

De ahí se desprende, por un lado, la "nostalgia de la hazaña" (p. 209) y, por otro, el énfasis mismo con que Martí –a lo largo del "Prólogo" y de buena parte de su poesía– refuncionaliza el lenguaje de la guerra trasladándolo, mediante la operación metafórica, a las "batallas" del poeta solitario, nuevo tipo de guerrero, "de los lidiadores buenos, que lidian con la lira" (p. 205). Como si de algún modo la metáfora del poeta/guerrero pudiera asegurar el vigor, la voluntad viril del sujeto, compensando la debilidad, la secundariedad, la feminización de la lengua que el propio Martí identificaba como uno de los riesgos distintivos de la poesía moderna. Por supuesto, ni la feminidad ni la debilidad son atributos esenciales de la poesía. Se trata, insistimos, de una respuesta a la autonomización: una representación que identificaba al nuevo sujeto lírico con las formas maleables, débiles, del pensamiento; una reacción estimulada por la sospecha de que la interiorización no sólo reducía la capacidad de intervención pública de la literatura, sino que también, en las instancias más radicales, nocturnas, de su repliegue, la pulsión estética problematizaba su relación con los contenidos ético-políticos, con la economía de la verdad, con el tejido mismo de la comunicabilidad social.

¿No explica esto la reticencia de Martí al publicar sus dos libros de versos –*Ismaelillo* y *Versos sencillos*– así como su decisión de dejar inédita su obra más extensa, los *Versos libres*[5]?

"Antes que hacer colección de mis versos me gustaría hacer colección de mis acciones"[6]. Sin embargo, nunca dejó de escribir poesía. A contrapelo de la sospecha, su poesía prolifera impulsada precisamente por las tensiones generadas por la autonomización; es decir, por las pugnas internas de una escritura intensificada y puesta en movimiento por la doble pulsión de ese sujeto intersticial, ubicado entre las dos patrias –Cuba y la noche– del memorable texto de *Versos libres*[7].

III

Conviene leer el poema de Martí con algún detenimiento:

Dos patrias

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche.
¿O son una las dos? No bien retira
su majestad el sol, con largos velos
y un clavel en la mano, silenciosa
Cuba cual viuda triste me aparece.

¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento
que en la mano le tiembla! Está vacío
mi pecho, destrozado está y vacío
en donde estaba el corazón. Ya es hora
de empezar a morir. La noche es buena
para decir adiós. La luz estorba,
y la palabra humana. El universo
habla mejor que el hombre.
Cual bandera
que invita a batallar, la llama roja
de la vela flamea. Las ventanas
abro, ya estrecho en mí. Muda, rompiendo
las hojas del clavel, como una nube

que enturbia el cielo, Cuba, viuda, pasa...

El primer verso ubica al sujeto –inicialmente enfático, marcado por el signo de la posesión– *entre* dos patrias. ¿Cómo se puede tener dos patrias? Parecería que el concepto de la patria remite ahí al país natal, al lugar de origen, tan añorado por Martí en el transcurso de su largo exilio. Pero si sólo así fuera, no se explicarían ni la dualidad a la cual remite el título del poema –"Dos patrias"– ni la referencia a la noche en el primer verso. Es decir: el origen, por definición, es la fuente única de la identificación del sujeto. De ahí la paradoja constitutiva del poema en su postulación de la dualidad irreductible del fundamento. La paradoja se intensifica en la fisura introducida por el desliz entre Cuba –la patria civil, el nombre propio de la nación en ciernes– y la noche.

¿Cómo puede ser la noche una patria, la patria una noche? La noche sólo puede ser patria, por cierto, en un sentido metafórico, lo que nos lleva de entrada a pensar que el desliz entre Cuba y la noche desencadena el problemático pasaje entre el nombre propio y unívoco de la patria política y la designación metafórica. Además de ello, la metáfora de la patria nocturna atraviesa el contexto más amplio de los *Versos libres* con cierta frecuencia: "A la creación la oscuridad conviene/ [...] la oscuridad fecunda de la noche" ("La noche es la propicia").

–Y las oscuras
tardes me atraen, cual si mi patria fuera
la dilatada sombra [...]. ¡Oh verso amigo:
muero de soledad, de amor me muero! ("Hierro")

Opuesta a la luminosidad del sol –su majestad, el rey, del segundo verso–, la "oscuridad fecunda de la noche" se relaciona con la práctica específica de la poesía, la segunda patria del sujeto. El sujeto se ubica así en los límites que separan dos modos radicalmente distintos de nombrar. Se sitúa entre dos patrias, dos lógicas

del sentido, dos esferas de legitimidad. Entre dos leyes: por un lado, la demanda de la nominación ético-política, la patria civil, Cuba; y por otro, la práctica rebelde, oscura, la patria metafórica de la noche, la intensidad nocturna de la pulsión estética. Allí se sitúa precisamente para proponer el paso, el nexo entre ambas leyes, el intento de superar la escisión, la fragmentación acarreada por la autonomización, y llevar la poesía de vuelta al centro de la batalla para producir allí el don de la poesía a la guerra.

"¿O son una las dos?": la síntesis, no está demás enfatizarlo, aparece interrogada. Es cierto, sin embargo, que el poema propone la síntesis como superación de la paradoja. Esa postulación de síntesis, de lazos, de conexiones, bien puede ser el principio que sobredetermina el discurrir del poema cuya configuración despliega, desde el tercer y cuarto versos, la conjunción metafórica de las dos leyes mediante la condensación de esa Cuba viuda, oscura, que se presenta al poeta justamente cuando se retira la luminosidad del sol, la otra ley. El procedimiento metafórico redistribuye doblemente el campo de las oposiciones: separa a Cuba –la patria política– de la luminosidad del sol para trasladarla y reubicarla enseguida en el reino oscuro de la noche, dominio de la pulsión estética. Como si el sujeto postulara, mediante la rearticulación metafórica, un modo alternativo de hacer política ligado a la pulsión nocturna de la legitimidad estética, opuesta a la luminosidad solar. Así, en otro poema de *Versos libres*, "Águila blanca", leemos:

> Oh noche, sol del triste, amable seno
> donde su fuerza el corazón revive,
> perdura, apaga el sol, [...]
> Líbrame, eterna noche del verdugo,
> o dale, a que me dé, con la primera
> alba, una limpia y redentora espada.
> ¿Que con qué la has de hacer? ¡Con luz de estrellas!

La luminosidad nocturna garantiza el retorno, el nuevo paso, del poeta a la acción de la batalla y a la política misma. Se trata, por cierto, de una luminosidad designada por la feminidad, por el seno de la noche, que en "Dos patrias" aparece erotizada, en esa curiosa reinscripción de la mujer fatal que rompe, bajo la ventana del sujeto solitario que la observa, las hojas del clavel. La erotización es clave, del pecho del sujeto a las manos de la patria: "¡Yo sé cuál es ese clavel sangriento/ que en la mano le tiembla! Está vacío mi pecho, destrozado está y vacío/ en donde estaba el corazón".

Más que una simple metáfora, ese clavel sangriento es un comentario sobre el procedimiento metafórico en tanto mecanismo de articulación, de intercambio amoroso entre el sujeto poético y la demanda patriótica. La metáfora traslada, transporta la sangre del corazón al emblema de la flor patriótica. La metáfora garantiza el paso, no sólo entre las dos esferas de legitimidad inicialmente separadas en el primer verso, sino también entre el cuerpo del sujeto y la patria. La metáfora es fundamentalmente la figura de un intercambio, portadora del don, del regalo, sobre el que se funda la interpelación patriótica y amorosa. Don que ahí se encuentra inexorablemente ligado a la muerte, al vacío del pecho destrozado que, sin embargo, registra el encuentro sublime con el Todo en que "El universo/ habla mejor que el hombre".

Los versos finales, en cambio, retoman la escena de la escritura. La llama roja de la vela –otra instancia de luminosidad nocturna, que condensa el color de la sangre y de la bandera que flamea– se postula como la condición que hace posible la escritura, la escritura como *forma* de la batalla. No obstante, esos versos vuelven a situar al sujeto en el espacio interiorizado y solitario desde donde ve a Cuba pasar. Casi demás está decir que ese interior remite nuevamente al espacio demarcado por la autonomización estética que en Martí se relaciona con la soledad del poeta moderno: "¡Y yo, pobre de mí!, preso en mi jaula,/ la gran batalla de los hombres miro", leemos en "Media noche" de *Versos libres*; "Mis ventanas/ abro, ya estrecho en mí", añade "Dos patrias". Pero *afuera* la Cuba que pasa es una raya oscura que cruza y enturbia la transparencia del cielo,

un objeto en movimiento, elusivo, inaprehensible. Lejos de cualquier tipo de síntesis, el movimiento de la raya oscura disuelve el don, la epifanía del encuentro. No hay que subestimar, sin embargo, el peso, la exasperación del intento que en buena medida decide el devenir, el deseo de la poesía martiana, y acaso el destino mismo que Martí confrontó heroicamente en Dos Ríos, entre dos ríos, en el momento de la muerte por la patria.

IV

Cierto es, por otro lado, que el sujeto lírico que observa la pérdida del objeto, la fugacidad de Cuba al pasar, no contiene la heterogeneidad de posiciones que autorizan el complejo discurso martiano. La soledad del sujeto interiorizado de *Versos libres*, su exilio de la patria civil, se encuentra evidentemente contrarrestado por la reinserción política de Martí hacia fines de la década de 1880, así como por la centralidad de sus intervenciones en la fundación del Partido Revolucionario Cubano en 1892 y, finalmente, por su discurso de la guerra justa que parecería superar definitivamente el aislamiento y la inacción de aquel sujeto escindido por la paradoja de las dos patrias. Discurso de la guerra que, si bien parece superar la oposición matriz entre la prioridad de los actos y la secundariedad de la palabra y las representaciones, sólo lo logra en el silencio más radical, en el reposo definitivo que le concede al poeta-soldado la muerte en el campo de batalla. Mientras vivió, sin embargo, sus prácticas discursivas se ubicaron –más que en uno u otro campo de la oposición, más que en el lugar estable de una síntesis capaz de superar las diferencias– en el recorrido de los bordes, de los umbrales que separan y con el mismo movimiento inscriben zonas de contacto, puntos de intersección y pasaje.

Conviene recordar las condiciones del pasaje del poeta en su retorno al país natal, el lúcido testimonio de la formación del sujeto soldado en los *Diarios de campaña* que escribiera Martí camino de vuelta a Cuba y que se cierran sólo unas horas antes de la batalla final. Acaso como ningún otro texto martiano sobre la guerra,

por el reverso mismo de la trama de la formación del soldado que allí se cuenta, los *Diarios* inscriben una aguda crítica de la violencia articulada desde la postulación de la necesidad de la mediación, de la imagen, en tanto forma capaz de contener y otorgar sentido a la energía ineluctablemente agresiva de las fuerzas revolucionarias:

> El espíritu que sembré, es el que ha cundido, y el de la isla, y con él, y guía conforme a él, triunfaríamos brevemente, y con mejor victoria, y para paz mejor. Preveo que, por cierto tiempo al menos, se divorciará a la fuerza a la revolución de este espíritu –se le privará del encanto y gusto, y poder de vencer de este consorcio natural–, se le robará el beneficio de esta conjunción entre la actividad de estas fuerzas revolucionarias y el espíritu que las anima[8].

Para Martí, la revolución misma se encontraba dividida por una doble pulsión: por un lado, por el despliegue de una actividad incontenible y violenta; y, por otro, por el "encanto y gusto" del espíritu que debía orientar la acción. ¿No se trata, nuevamente, de la intervención del "encanto" y del "gusto" *estético* en plena guerra? Martí enfatiza varias veces la oposición en los *Diarios de campaña*; insistencia que sólo parcialmente se explica por sus marcados desacuerdos con el general Antonio Maceo, quien en un momento –según anota Martí– lo acusa de "defensor ciudadanesco de las trabas hostiles al movimiento militar" (p. 89). Más importante aún, la oposición escinde al sujeto revolucionario y desencadena la disputa entre las posiciones diferenciadas que intervienen en el movimiento emancipador, problematizando el sentido mismo de la violencia bélica. Esto porque la guerra, para Martí, es el exterior temido y a la vez deseado del discurso, es la energía violenta que quiebra el orden de las formas. Por ello, el movimiento revolucionario requería la intervención de otro sujeto –acaso "débil" y maleable– pero capaz de conjugar y mediar la tendencia constitutiva de la guerra a la dispersión y a la destrucción; un sujeto capaz de garantizar el sentido de su justicia. En las vicisitudes de ese sujeto se inscribe el don de la poesía a la guerra*.

Notas

1 Ezequiel Martínez Estrada recoge los testimonios en su Prólogo a José Martí, *Diario de campaña* (Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1971), p. 19 y ss.
2 Sobre la ética del patriotismo, ver la lúcida arqueología del tópico pro patria mori de Ernst H. Kantorowicz, en *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology* (Princeton: Princeton University Press, 1957), pp. 232-272. Sobre la economía del "don" y la reciprocidad, cf. Marcel Mauss, *The Gift. Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*, I. Cunnison, trad. (New York: W.W. Norton, 1967); y Jacques Derrida, *Given Time: I. Counterfeit Money*, P. Kamuf, trad. (Chicago: The University of Chicago Press, 1992).
3 *Epistolario de José Martí y Máximo Gómez*, en Gonzalo de Quesada y Miranda, ed., *Papeles de Martí*, vol. I (La Habana: Imprenta El Siglo XX, 1933), p. 1. En adelante, las referencias serán indicadas directamente en el texto.
4 José Martí, "Prólogo al *Poema del Niágara*", en *Obra literaria*, Cintio Vitier, ed. (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978), pp. 205-217. En adelante, las referencias serán indicadas directamente en el texto.
5 Martí, Cuadernos de apuntes, *Obras completas* (La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-75), t. 21, p. 159.
6 "Dos patrias" solía incluirse en *Flores del destierro* (La Habana: Imprenta Molina, 1933), volumen póstumo compilado por Gonzalo de Quesada y Miranda. La reciente edición crítica de la *Poesía completa* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985), a cargo de Emilio de Armas, Fina García Marruz y Cintio Vitier, identifica "Dos patrias" como parte de *Versos libres*.
7 José Martí, *Diario de campaña*, p. 100.
8 Sobre la guerra como problemática del sentido y la justicia, ver el trabajo citado por Kantorowicz y Walter Benjamin, "Para una crítica de la violencia", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, R. Blatt Weinstein, trad. (Madrid: Taurus, 1991), pp. 23-45.
* Este trabajo se publicó anteriormente en J. Ramos, *Paradojas de la letra* (Caracas y Quito: Excultura y Universidad Andina Simón Bolívar, 1996).

XI. Migratorias*

para Ceschi y David: "pequeños viajeros en larga travesía" (agosto 93)

¿Qué significa escribir en un país distinto, un lugar diferente del que el sujeto postula como propio? ¿En qué registro se constituye, a la distancia de la lengua materna, el sujeto que parte? ¿Cuáles son las líneas del territorio de la comunidad en que se inscribe? ¿Qué deja afuera?

De modo un tanto paradójico, una cita de Theodor Adorno ha estimulado nuestra reflexión sobre las trampas de la melancolía: "En el exilio la única casa es la escritura"[1]. Las implicaciones de la metáfora son bastantes obvias. Ante el flujo, el desplazamiento –personal, cultural y jurídico– que consigna el viaje y el cruce del límite territorial, para Adorno la escritura es un modo eficaz de establecer un dominio, un lugar propio al otro lado de una frontera. La casa construida por la escritura pareciera así fundar un lugar compensatorio, armado precisamente a contrapelo de

presiones externas, incluida la del "peligro" del mayor o menor contacto con una lengua ajena[2]. La casa de la escritura es un signo trasplantado que constituye al sujeto en un espacio descentrado *entre* dos mundos, en un complejo juego de presencias y ausencias, en el ir y venir de sus misivas, de sus recuerdos, de sus ficciones del origen.

Se trata, entre otras cosas, de un problema de residencia y ciudadanía. Sin escatimar las diferencias irreductibles entre las fuerzas históricas que desencadenan las distintas experiencias migratorias, en esta breve reflexión sobre la escritura latina en los Estados Unidos, suspendemos de entrada el aura concedida con la palabra "exilio". El aura del exilado familiariza la distancia al configurarla como una breve pausa o interrupción en el devenir de una identidad continua, e inscribe al sujeto en la ficción del retorno al país natal. Incluso el que regresa siempre encuentra un país distinto. Sin embargo, también es cierto que la problemática de la residencia –esa zona de cruce entre la categoría jurídica y la subjetividad– es más obvia en el caso de la persona inscrita en redes de identificación que no necesariamente responden al proyecto del retorno al país natal. En todo caso, es evidente que al plantearnos estas preguntas nos situamos ante uno de los fenómenos históricos decisivos de nuestro fin de siglo: los flujos migratorios, los procesos de desterritorialización y redistribución de límites en el despliegue de la globalización contemporánea. Me parece que estos procesos obligan a repensar las categorías modernas mediante las cuales Occidente, desde hace ya varios siglos, ha concebido la problemática de la identidad y la ciudadanía.

En el exilio la única casa es la escritura. ¿Qué casa puede fundar la escritura, incluso cuando enfáticamente se lo proponga? ¿De qué modo la escritura puede garantizar la residencia, el domicilio del sujeto? Dos poemas sobre la ausencia y la separación preparan el acercamiento a estas preguntas: primero, un texto de 1880 de José Martí, uno de los primeros intelectuales

de la comunidad latina de Nueva York; y segundo, un poema de Tato Laviera, escritor nuyorrican contemporáneo. Aunque esta reflexión no intenta trazar la línea de un proceso histórico, sí es necesario sugerir, aunque sea de paso, que en sus posiciones tan distintas frente a la problemática del origen y la identidad, Martí y Laviera marcan dos de los límites posibles de una genealogía del discurso fundacional latinoamericanista y sus dispositivos de enseñanza[3].

El primer poema, "Domingo triste", fue escrito hacia mediados de 1880 cuando Martí residía en la ciudad de Nueva York, donde vivió, por cierto, más de quince años –acaso el período clave de su vida política y de su formación intelectual–. "Domingo triste" forma parte de *Versos libres*[4], libro póstumo de Martí que inscribe, con una intensidad verbal insólita en su época, la compleja experiencia del desplazamiento del poeta en la modernidad. De ahí que la temática del exilio en Martí pueda leerse, más allá de la situación biográfica, como una temprana reflexión sobre la situación cambiante, desplazada, del escritor en la ciudad capitalista, en una sociedad orientada por nuevos principios de organización que problematizaban la relación entre la literatura y las instituciones predominantes de la esfera pública. Sin perder de vista ese contexto mayor en que se produce "Domingo triste", aquí quisiera más bien preguntarme sobre las redes de identificación en que se inserta el sujeto en el poema:

Domingo triste

Las campanas, el Sol, el cielo claro
me llenan de tristeza, y en los ojos
llevo un dolor que todo el mundo mira,
un rebelde dolor que el verso rompe
y es ¡oh mar, la gaviota pasajera
que rumbo a Cuba va sobre tus olas!
Vino a verme un amigo, y a mí mismo

me preguntó por mí; ya en mí no queda
más que un reflejo mío, como guarda
la sal del mar la concha de la orilla.
Cáscara soy de mí, que en tierra ajena
gira, a la voluntad del viento huraño,
vana, sin fruta, desgarrada, rota.
Miro a los hombres como montes; miro
como paisajes de otro mundo, el bravo
codear, el mugir, el teatro ardiente
de la vida en mi torno: ni un gusano
es ya más infeliz: ¡suyo es el aire
y el lodo en que muere es suyo!
Siento la coz de los caballos, siento
las ruedas de los carros; mis pedazos
palpo: ya no soy vivo: ¡ni lo era
cuando el barco fatal levó las anclas
que me arrancaron de la tierra mía!

La primera estrofa sitúa al sujeto ante los límites que recortan un espacio escindido por una separación: la distancia, trazada por el mar, entre el sujeto melancólico y el lugar ausente del origen. Significativamente, aunque la separación del lugar de origen –la Cuba, del sexto verso–, sitúa al yo en una orilla, no disuelve al sujeto, sino que paradójicamente lo constituye como el portador de una ausencia, el que "lleva" un dolor. Ese dolor es la marca intensa de una pérdida que, sin embargo, lo "llena de tristeza".

Los primeros versos de la segunda estrofa reinscriben el gesto paradójico del portador, aunque ahora el sujeto lleva, más que un afecto, el fragmento desprendido de un cuerpo íntegro originario: "Vino a verme un amigo, y a mí mismo/ me preguntó por mí; ya en mí no queda/ más que un reflejo mío, como guarda/ la sal del mar la concha de la orilla./ Cáscara soy de mí, que en tierra ajena/ gira, a la voluntad del viento huraño,/ vana, sin fruta, desgarrada, rota." La identidad del sujeto se representa ahí como un residuo, como un

resto del mar, desplazado y contenido en el recipiente de la concha. Aunque Martí elude el lugar común, la concha en la orilla, a su vez remite a un eco, simulacro de la presencia del mar o del objeto repetido. "Sin fruta", el sujeto se autorrepresenta como una instancia de discontinuidad tan devaluada como la secundariedad del "reflejo" que es el yo en el noveno verso, como el engañoso simulacro del eco, o como un deshecho del mar contenido por la concha.

Resto, simulacro, discontinuidad. Sobre la experiencia del flujo migratorio, la escritura martiana impone una economía del sentido, jerarquizando los lugares –el aquí y el allá– en una especie de topografía simbólica que hace posible la identificación del sujeto. En esa topografía, el itinerario del viaje traza el proceso de una pérdida, de una desintegración. El que se va pierde y corre el riesgo, en el contacto con la tierra ajena, de convertirse en eco, en resto, en simulacro o secundariedad. El emigrante es un portador de huellas. Y por el reverso de la desposesión en que tanto insiste el poema, al otro lado del mar se erige la plenitud, la prioridad, la estabilidad de la "tierra mía"; es decir, la esencia extraviada por el sujeto emigrante. Ligada ineluctablemente a una imaginería telúrica y territorializadora, esa esencia aparece como el centro mismo de la identidad, y constituye la zona-capital, digamos, tanto de los valores que regulan las posiciones y la circulación del sentido en el texto, como del mapa simbólico que ahí fija su centro y su periferia, el interior, las fronteras y el otro lado del territorio nacional. El discurso sobre el viaje como pérdida y desarraigo insistentemente proyecta así la articulación de una retórica nacionalista que, sin embargo, no cesa de registrar el espesor de su aporía.

Porque a pesar del centro que ahí nostálgicamente se postula, el poema está escrito aquí –¿o será allá?–. El aquí de la plenitud es el allá del sujeto que escribe. El sujeto escribe sólo en esa orilla delineada por la separación y la fractura. Entonces, ¿qué casa puede fundar, para el exilado, la poesía?

El acto de escribir aparece tematizado a partir del cuarto verso del poema: "Un rebelde dolor que el verso rompe/ y es ¡oh mar!, la

gaviota pasajera/ que rumbo a Cuba va sobre tus olas!". La complejidad de la sintaxis despliega ahí una irreductible ambigüedad: ¿cuál es el sujeto de "romper" en la frase? Demás está enfatizar, a estas alturas, la importancia del acto de romper que abre una serie de asociaciones clave a todo lo largo del poema. Puede ser que el dolor rompe el verso. Pero también puede ser que el verso rompe el dolor, particularmente a la luz de los versos que siguen donde, también de modo oblicuo y ambiguo, "el verso rompe y es [...] la gaviota pasajera/ que rumbo a Cuba va sobre tus olas!". La metáfora que asocia la poesía con la gaviota sugiere que la escritura tiende un lazo, un encuentro con la tierra ausente. Pareciera, asimismo, que *gaviota pasajera* sustituye (y borra), en el mismo eje de selección, a paloma mensajera, lo que nos llevaría nuevamente al acto de la escritura como misiva o mediación efectiva.

Sin embargo, enseguida en el poema hay un espacio en blanco que no se explica simplemente por las exigencias métricas de las estrofas. Ese espacio en blanco marca literalmente una discontinuidad. Si lo leemos así, como un elemento significativo del poema, cobran otro sentido los versos posteriores que elaboran la imaginería de la fragmentación y del ser como residuo. La imagen de la concha de la orilla, a su vez, empalma con el verso de la gaviota pasajera. La asociación se explica en la homología siguiente: el mensaje es a la gaviota lo que el eco es a la concha. Pero la gaviota es pasajera, y en la lógica del poema, como hemos visto, el pasaje registra un movimiento desestabilizador, como el "viento huraño", también contiguo a la gaviota, que hace girar al sujeto roto. Al anular la voluntad del que gira, ese movimiento sin duda se opone al fundamento de la raíz. Entonces la cualidad *pasajera* de la gaviota, criatura del viento, elucida la ambigüedad del verso que *rompe*. "Ya en mí no queda más que un reflejo mío". El verso, como la casa de Adorno en el exilio, bien puede repetir algo de la plenitud originaria: inscribe una imagen, un eco de la experiencia. No es sólo el emigrante el portador de ausencias. La separación que *rompe* es

constitutiva del acto mismo de la escritura, criatura del viento, de los ecos, de la secundariedad de los reflejos.

El segundo poema que quisiera comentar se titula "Migración" y forma parte del libro *Mainstream Ethics* (ética corriente) (1988) del poeta nuyorrican Tato Laviera[5]. De entrada, el título del poema sugiere un corte, una mínima elisión, que anticipa uno de sus procedimientos claves. "Migración": en referencia a los desplazamientos demográficos, la lengua española generalmente privilegia el prefijo –*e* migración o *in* migración– que le otorga un sentido de dirección al flujo. El prefijo registra las coordenadas de un mapa que representa el proceso migratorio en función de un *ir a* o *venir de*, del inicio o final del viaje. Para los territorios entre los que se mueve el viajero, la designación de la dirección del movimiento en el prefijo despliega una oposición entre el interior y el exterior de la nación que resulta fundamental para la demarcación del territorio y, por lo mismo, para la producción de su sentido de integridad. Jurídica e ideológicamente esa oposición tiene consecuencias ineluctables: para el territorio que "recibe", el sujeto que entra en su interior es un elemento extraño, una especie de prolongación física del territorio contiguo, lo que da pie a toda una tropología del "hospicio" o, en el peor de los casos, de la invasión y el contagio. Para el territorio que despide, la distancia del emigrante registra, en el mismo devenir del viaje, la integridad del territorio nacional que se cierra con su partida. Pero el prefijo es también importante en un sentido más personal. Por ejemplo, para el que se desplaza no es lo mismo designarse como *e*–migrante que como *in*–migrante. La distinción entre la "entrada" o la "salida" fundamenta una breve y a veces dramática trama de la identidad, que bien puede enfatizar la identificación con el país de origen o la incorporación a la sociedad a la que estaba destinado el viaje. Adentro/ afuera, origen/ destino: drama de la identidad, pero también narrativa de espacio, máquina territorializadora que inserta nuevamente al movimiento en la red simbólica nacional.

La elisión del prefijo en el título y a lo largo del poema de Tato Laviera registra el gesto de una escritura que problematiza tanto la noción del límite que demarca la integridad de las territorialidades, como la ideologización de las nociones de "origen" y "destino" que fijan el movimiento. Pero a su vez, como en buena parte de sus otros textos, la elisión del prefijo en el título trabaja otra frontera, la de la lengua materna, que entra ahí en contacto con otra lengua, el inglés, y genera una intensa zona de cruce que nos lleva a preguntarnos, nuevamente, sobre la "ciudadanía" en que se inscribe esta escritura. No puedo aquí detenerme en el rol que la ficción de la pureza lingüística ha jugado en la elaboración de los discursos de la identidad nacional en Puerto Rico[6]. Baste señalar que en esos discursos nacionalistas el contacto lingüístico cristaliza una pérdida, la marca verbal de una crisis de la identidad nacional. La crisis es una metáfora de historia médica que presupone la prioridad de un cuerpo sano cuya integridad es afectada por el contacto con un cuerpo invasor. Laviera responde: "los únicos que tienen/ problemas con el vernáculo/ lingüístico diario de nuestra gente/ cuando habla de/ las experiencias de su cultura popular/ son los que estudian solamente a través de los libros/ porque no tienen tiempo para/ hablar a nadie, ya que se pasan/ analizando y categorizando/ la lengua exclusivamente/ sin practicar el lenguaje"[7]. En efecto, si con Laviera y Labov entendemos la lengua (la identidad misma) como una práctica, y no como un sistema inmutable de normas, relativizaríamos el poder de la metáfora de la crisis. Esa es, por cierto, la *mainstream ethic* de Laviera; su ética *corriente*, como añade irónicamente el subtítulo. Es el proyecto de la configuración de valores –de una comunidad, de una tradición– armados con la misma experiencia que el flujo migratorio despliega en su movimiento. ¿Cómo se construye una subjetividad alternativa?

"Migración" es, precisamente, una breve exploración de cómo se arma una ética, un modo alternativo, portátil, de juzgar. El sujeto migrante es nombrado en el poema: Calavera, parte del esqueleto, pero también "sujeto sin juicio". Calavera se sitúa, como el sujeto en

Martí, en una orilla: el East River de Nueva York, en el extremo del Lower East Side. En esa orilla, también como en Martí, el sujeto se desata en un proceso de rememoración y cita:

> "en mi viejo San Juan", Calavera cantaba
> sus dedos clavados en invierno, fría noche,
> dos de la mañana, sentado en los *stoops*
> de un edificio abandonado, suplicándole
> sonidos a su guitarra,
> pero:
> sus cuerdas no sonaban,
> el frío hacía daño,
> Noel Estrada, compositor,
> había muerto, un trovador
> callejero le lloraba:
> "cuántos sueños forjé", Calavera voz arrastrándose,
> notas musicales, hondas huellas digitales.

Recordamos sin titubear la canción popular. Se trata de "En mi viejo San Juan", un bolero de los años cuarenta, compuesto por Noel Estrada en Nueva York. En los últimos cincuenta años esa canción se ha convertido, como ningún otro texto, en una especie de himno de la emigración puertorriqueña en Nueva York. Y digo emigración porque la canción de Estrada es sobre todo un himno de la nostalgia, un recordatorio del pasado de un sujeto cuya identidad es definida por la esperanza de un regreso que nunca llega: "Pero el tiempo pasó/ mi cabello blanqueó/ ya la muerte me llama/ y no pude volver al San Juan que yo amé/ Puerto Rico del alma/ Adiós, adiós, adiós, Borinquen querida, tierra de mi amor".

Escrito como un pequeño homenaje tras la muerte del compositor, el poema de Laviera cita la canción de Estrada casi completa. En efecto, el principio y el final de la canción son idénticos a los del poema, en el que Calavera –un sujeto extraviado y sin juicio– intenta sacar las notas de *Estrada* en la guitarra. Un sujeto

que busca ocupar un lugar en un camino: el poema en efecto no sólo representa el acto de la rememoración, sino que también escenifica la compleja relación entre el sujeto –Calavera–, y el clásico –el camino– de una comunidad. De entrada, notemos ya que en el poema la relación entre el sujeto desplazado y el origen se presenta como la interacción entre la memoria y un texto. Aquí no se privilegia la tropología fundacional de la tierra; aunque acaso luego veremos que sí, pero siempre de un modo mediatizado por la cita de la canción de Estrada: como si el origen fuera desde siempre, para el sujeto, un discurso saturado, una forma maleable y en permanente circulación con la cual establece –incluso mediante el pastiche– una intensa identificación.

También en Laviera el sujeto –Calavera–, en el devenir de su constitución, emerge como un portador de huellas. Pero para ese sujeto las huellas no delinean la silueta, la traza de una plenitud ausente. La traza es más bien la marca de las notas musicales de la canción citada, asociadas metafóricamente con esas "hondas huellas digitales, guindando sobre cuerdas". Las huellas digitales imprimen las marcas del cuerpo del cantor callejero sobre las cuerdas que desencadenan el trino del clásico. El clásico –demás está decir que hablo de un clásico popular– es *incorporado* por el cantor callejero, quien a su vez deja una impresión –las líneas identificatorias de los dedos– sobre las notas citadas. De ahí que las notas musicales sean doblemente "huellas digitales": las huellas son la silueta de un architexto que se realiza sólo en el movimiento de los dedos del intérprete. En esa interacción radica el núcleo generador del poema, la relación entre el sujeto "sin juicio" y el camino que significa Estrada. ¿Aceptará el sujeto ese camino, ese modo de juzgar? O, más bien: ¿cómo se inserta el sujeto en ese camino, en el itinerario de la rememoración del origen que propone la canción?

Calavera cantaba:

"adiós", andando hacia el East River,
"adiós", a batallar inconsecuencias,

"adiós", a crear ritmos
"borinquen", a ganarle a la fría noche,
"querida", a esperar la madrugada,
"tierra", a apagar la luna,
"de mi amor", esperando el sol,
"adiós", caliente calor,
"adiós", calavera lloraba,
"adiós", sus lágrimas,
"mi diosa", calientes,
"del mar", bajando hasta el suelo,
"mi reina", quemando la acera, la carretera,
"del palmar", lágrimas en transcurso,
"me voy", aclimaban las cuerdas,
"ya me voy", y pasaron por sus manos,
"pero un día", y todo se calentó,
"volveré", sin el sol,
"a buscar", y finalmente
"mi querer", las cuerdas sonaron,
"a soñar otra vez", el frío no hacía daño,
"en mi viejo", el sol salió, besó a calavera,
"San Juan", al nombre de Noel Estrada.

En el trabajo de la cita de la canción, el poema de Laviera genera una serie de intensos desplazamientos. La escritura se inserta entre los versos de la canción y desarticula, con la violencia del encabalgamiento, la sintaxis y el sentido mismo de ambos discursos interpolados. El contrapunteo no escatima la ironía producida por el choque entre dos espacios irreconciliables: por un lado, el paisaje del lugar de origen, tal como lo construye el sujeto melancólico en la canción de Estrada, con sus diosas y palmares; por otro, el espacio urbano de la otra orilla, el East River, con sus aceras y carreteras. Como en el poema de Martí, el sujeto se sitúa entre dos orillas, pero el lugar de origen –"en mi viejo San Juan"– es una cita, un lugar en una canción. La cita diluye la

referencialidad del nombre –“San Juan” es un objeto mediado por la letra de la canción– y disuelve el reclamo de prioridad ontológica del fundamento. Por supuesto, el gesto de citar, de pronunciar el nombre del lugar de origen –“San Juan”– no cesa de ser constitutivo para ese sujeto que al citar, al reinscribir las notas del bolero con sus huellas digitales, experimenta una especie de epifanía de la participación. Al marcar las cuerdas, el sujeto ocupa un lugar en la historia de la canción repetida en “coros en barberías”, por “voces dulces alejadas de borinquen”. El coro es el “pedacito de patria”. Ese es, por cierto, uno de los pocos momentos en que el poema espacializa la noción de la comunidad: la patria es cantada en barberías, en nightclubs, dice Laviera. Porque se trata, precisamente, de un modo de concebir la identidad que escabulle las redes topográficas y las categorías duras de la territorialidad y su metaforización telúrica. En Laviera la raíz es si acaso el fundamento citado, reinscrito por el silbido de una canción. Raíces portátiles, dispuestas al uso de una ética corriente basada en las prácticas de la identidad, en la identidad como práctica del juicio en el viaje.

Notas

* Presenté las primeras versiones de este trabajo en la Feria del Libro de Tijuana, en junio de 1993; luego, en el coloquio “Culturas de fin de siglo”, organizado por Josefina Ludmer en Yale University, en abril de 1994. El trabajo se publicó en el volumen editado por J. Ludmer, *Las culturas de fin de siglo en América Latina* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1994).

1 Theodor W. Adorno, *Mínima Moralia* (1951), trad. al inglés de E.F.N. Jephcott (London: Verso, 1984), p. 87.

2 Años después de su exilio norteamericano, Adorno recuerda el “riesgo” que para su escritura suponía la coexistencia con el inglés. Incluso recuerda su necesidad de regresar a Alemania por razones lingüísticas (y profesionales), y postula una “afinidad especial” entre las estructuras lingüísticas del alemán y la reflexión filosófica. (Ver “On the Question: ‘What is German?’”, *New German Critique*, 36, Otoño 1985, pp. 129-30). Nuestra pregunta tiene que ver con la escritura de un sujeto que postula la imposibilidad del regreso como condición de la escritura misma, según veremos más adelante en la práctica poética de Tato Laviera.
Sobre las condiciones de emergencia de las prácticas latinoamericanistas y sus redes institucionales hacia fines del siglo pasado, véase J. Ramos, “Masa, cultura, latinoamericanismo”, y “‘Nuestra América’: arte del buen gobierno”, en *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989).

3 “Domingo triste” solía incluirse en las ediciones de un volumen de poesía póstumamente titulado *Flores del destierro*. La edición crítica de la *Poesía completa* de Martí, preparada por Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1985, tomo. I, p. 128), ubica el poema entre los manuscritos de *Versos libres*, que también permaneció inédito hasta después de la muerte de Martí.

4 Tato Laviera, *Mainstream Ethics* (ética corriente) (Houston: Arte Público Press, 1988), pp. 37-9.

5 Arcadio Díaz Quiñones discute la problemática de la lengua en "La política del olvido", en *La memoria rota* (Río Piedras: Ediciones Huracán, 1993), pp. 137-66.

6 Tato Laviera, "bochinche bilingüe", en *Mainstream Ethics*, p. 36. La crítica de la hispanofilia en la escritura de Laviera no puede confundirse con la afirmación de la política colonial que por casi cuarenta años intentó imponer el inglés como la lengua oficial de la educación en Puerto Rico, ni tampoco con una postura de asimilación al inglés oficial en Nueva York. Con la misma intensificación desatada por el cruce lingüístico, la poesía de Laviera escrita en inglés somete la lengua oficial a un trabajo de hibridización y mezcla, particularmente en diálogo con las comunidades negras neoyorquinas: "Melao was nineteen years old/ when he arrived from Santurce/ spanish speaking streets/ / Melao is thirty-nine years old/ in New York still speaking/ Santurce spanish streets/ / Melaíto his son now answered/ in black american soul english talk/ with native plena sounds/ and primitive urban salsa beats/ / somehow Melao was not concerned/ at the neighborly criticism/ of his son's disparate sounding/ talk/ / Melao remembered he was criticized/ back in Puerto Rico for speaking/ arrabal black spanish/ in the required english class/ [...] ("Melao", p. 27).

Índice

Primera parte

Segunda parte

Se terminó de imprimir en
agosto de 2009
en la **Fundación
Imprenta de la Cultura**
Caracas, Venezuela.

La edición consta de
1.000 ejemplares

